

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

ESPACIO Y ANGUSTIA EN *CUENTOS DE ANGUSTIAS Y
PAISAJES* DE SALAZAR HERRERA

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa
de Maestría en Literatura para optar por el grado y título de
Maestría Académica en Literatura Latinoamericana

TATIANA HERRERA ÁVILA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2019

A mi familia (James, Mami, Papi y Max), mi apoyo constante ante la angustia; al paisaje, mi circunstancia.

AGRADECIMIENTOS

A mi director de tesis, Dr. Jorge Chen Sham, mentor primero y siempre amigo, por su guía, consejos, tiempo, y por recordarme la rigurosidad y disciplina requeridas en esta elección de vida que es la literatura.

A Irene, amiga y compañera, quien ha sido testigo, apoyo y partícipe en mis pasos dentro del mundo académico, desde el inicio.

A Alí, primero maestro, luego amigo hasta el final, en la hermosa labor de leer y escribir al mundo.

A James, por alejar la angustia y quedarse en mi paisaje.

A Mami y a Papi, por develar para mí ese maravilloso universo de la literatura que fue y sigue siendo mi espacio; por el respaldo incondicional.

A Max (mi hermano), porque vino a llenar un espacio vacío que ni la literatura completaba.

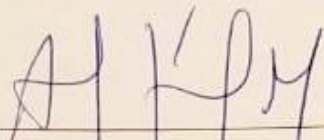
A Karina, amiga y cómplice, por compartir mapas para no perdernos en el paisaje.

A todos mis profesores, tanto de grado como de postgrado, por la inyección de conocimiento y por mostrarme la luz en este paisaje literario, a veces turbio y lleno de angustias.


A don Carlos Salazar Herrera, por haber sido instrumento de escritura de estos hermosos textos, razón última de este proyecto.

Finalmente, a la Universidad de Costa Rica por seguir siendo mi Alma Mater, mi casa y mi paisaje.

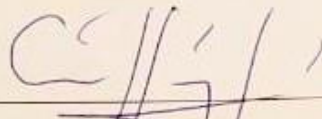
"Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Postgrado en Maestría en Literatura de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar por el grado y título de Maestría Académica en Literatura Latinoamericana"



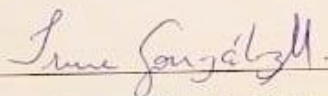
Dr. Alexander Sánchez Mora
**Representante del Decano
Sistema de Estudios de Postgrado**



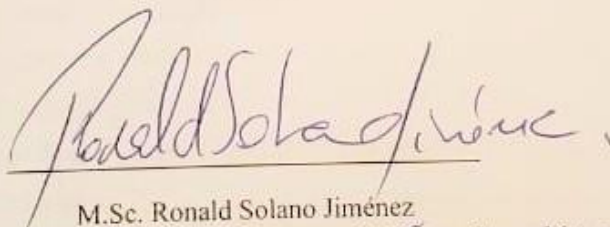
Dr. Jorge Chen Sham
Profesor Guía



M. L. Afí Viquez Jiménez
Lector



M.L. Irene González Muñoz
Lectora



M.Sc. Ronald Solano Jiménez
Representante de la directora del Programa de Posgrado en Literatura



Tatiana Herrera Ávila
Sustentante

ÍNDICE

Preámbulo (Un camino por el paisaje).....	1
Capítulo I ~ La angustia del cuento	7
1.1. Justificación. Alcances y factibilidad.....	8
1.2. Delimitación del tema	13
1.2.1. El autor	14
1.2.2. El cuentario	15
1.2.3. Diégesis de los cuentos	18
1.2.4. Perspectivas teóricas	30
1.3. Objetivos	34
1.4. Estado de la cuestión.....	35
1.5. Marco teórico	59
1.6. Planteamiento del problema.....	72
1.7. Procedimientos (Plan de capítulos).....	74
Capítulo II ~ La narrativa del paisaje (De narratología y semiótica).....	78
2.1. La narratología del paisaje	79
2.1.1. Los informantes del paisaje.....	81
2.1.2. Los indicios del paisaje	96
2.2. Las figuras en el paisaje	100
Capítulo III ~ El mapa de la angustia (Cartografía y toposemia del paisaje)	106
3.1. Del mapa del paisaje (Análisis cartográfico)	107
3.1.1 Sobre geografías, mapas y literaturas.....	107
3.1.2 La cartografía del paisaje	118
3.2 Del paisaje solo nos queda el nombre (Análisis toposémico).....	137
3.2.1 Topónimos en el paisaje	137
3.2.2 De la toponimia a la semiosfera: Relación texto, contexto y connotación	169
3.2.3 El <i>locus</i> del tránsito.....	175
Capítulo IV ~ La angustia del paisaje	181
4.1 Simbolización de la estructura del paisaje: De símbolos, arquetipos y paisajes.....	181
4.2 Simbolización del paisaje en relación con la angustia	202
4.2.1 El síntoma de la angustia.....	210
4.2.2 El equívoco como síntoma	217

4.2.3 El silencio como síntoma de angustia	222
4.2.4 El eterno retorno como síntoma de angustia	261
V. CONCLUSIONES	267
Bibliografía	273
Anexos.....	282

RESUMEN

T. Herrera Á. *Espacio y angustia en Cuentos de angustias y paisajes de Salazar Herrera*. Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana. San José, Costa Rica, 2019. 301 páginas.

El tema de esta tesis es: Espacio y angustia en *Cuentos de angustias y paisajes* de Salazar Herrera, es decir que se analiza esta colección de cuentos del escritor costarricense Carlos Salazar Herrera, a partir del espacio y la angustia.

Como corpus de investigación, se eligió el cuentario completo *Cuentos de angustias y paisajes* en la edición de El Bongo, de 1990, que cuenta con treinta cuentos, en la siguiente disposición:

Por ello, se propone un primer objetivo general para determinar el espacio como eje narrativo de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), desde la narratología y la semiótica y un segundo para establecer una interrelación simbólica entre el espacio, en tanto eje narrativo, de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) y la angustia de sus personajes, partiendo de la semiótica y el psicoanálisis.

Luego, se plantea un primer objetivo específico para analizar los cuentos, a la luz de las nociones narratológicas de informante e indicio, según Roland Barthes, y la noción de figura, de Tzvetan Todorov; un segundo objetivo con el fin de establecer, en los cuentos, los alcances connotativos del espacio, a partir de Y. Lotman, en términos de la construcción textual del paisaje rural costarricense, mediante un análisis cartográfico y toposémico, y un tercer objetivo para determinar, en los cuentos, las implicaciones simbólicas del espacio, en tanto eje narrativo y su relación con la angustia a la luz de la semiótica de Ch. Pierce y el psicoanálisis, a partir de S. Freud y J. Lacan.

Todo esto se lleva a cabo, tomando como herramientas teóricas varias categorías, algunas de las cuales ya he mencionado. Primero, la narratología barthesiana y sus conceptos estructuralistas de función, informante e indicio y catálisis fueron útiles para comprobar la dimensión del papel que el espacio ostenta en cada cuento estudiado. Seguidamente, con la noción de figura de Todorov se determinó que cada cuento es un texto figurado, mediante el espacio, y la clasificación de Keyser del texto literario sirvió para poder clasificar los cuentos como espaciales. Una vez hecho esto, se procedió a establecer cómo, en los cuentos, el espacio literario –en términos de Lotman– se construye y se connota como una cartografía del paisaje rural costarricense, siguiendo los lineamientos de Franco Moretti, y, para finalizar el análisis, se relacionó el espacio, ya entendido como eje narrativo de los cuentos, con las angustias de los personajes; es en esta amalgama donde se dialoga con Pierce, Jameson, Kierkegaard, Freud y Lacan.

Se pudo concluir, así, que *Cuentos de angustias y paisajes* de Salazar Herrera es un cuentario espacial. Esto quiere decir que el espacio es el hilo conductor de los cuentos, o sea, en el espacio es donde cada cuento se anuda. El paisaje funciona como el punto desde el cual los textos se conforman y desde donde no sólo se construye una representación literaria del paisaje costarricense rural, sino que incluso, dichos paisajes entran en relación con los personajes, a menudo de forma conflictiva, lo que genera la angustia. Por ello, sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que el espacio es detonante de cada cuento.

Palabras clave: Carlos Salazar Herrera, Cuentos de angustias y paisajes, espacio, angustia, narratología, psicoanálisis, Literatura latinoamericana, Literatura costarricense, Literatura centroamericana.

Lista de cuadros e Imágenes

1. Isotopía geográfico-espacial. Adentro.....	84
2. Isotopía geográfico-espacial. Afuera.....	84
3. Isotopía situacional de cercanía: Aquí/Allá.....	86
4. Isotopía orográfica: costa/montaña (selva).....	88
5. Isotopía elemental climática: Agua/tierra.....	91
6. Isotopía biogeográfica Flora/fauna.....	92
7. Figuras.....	101
8. Mapa. N°1.....	121
9. Cuadro de referencias Mapa N°1.....	122
10. Mapa N°2.....	124
11. Mapa N°3.....	125
12. Cuadro topónimos y su función.....	172
13. Semiosfera.....	177
14. Cuadro topónimos-tránsito.....	178
15. Cuadro Eros/Thánatos.....	193
16. Cuadro paisajes-emociones.....	201
17. Cuadro síntomas.....	213
18. Cuadro silencios.....	228

Este mundo (que es el mismo para todos) no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego siempre viviente, que se prende y se apaga medidamente.

Heráclito, *Fragmento 30*.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*.

... algo que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago.

Antonio Machado, *XXVII*



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP

Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Tatiana Herrera Avila, con cédula de identidad 108850940, en mi condición de autor del TFG titulado Espacio y angustia en Cuentos de angustias y pesadillas de Salazar Herrera

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI ☒ NO ☐

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kervá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Tatiana Herrera Avila
Número de Carne: 931849 Número de cédula: 108850940
Correo Electrónico: tatiana.herrera@yahoo.es
Fecha: 05/02/2020 Número de teléfono: 83495921
Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): Dr. Jorge Chen Sham


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada de las personas que firman a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su aceptación radica en que permite a través de procedimientos administrativos, y a la vez, por la propia responsabilidad legal, como que quien declara respaldar la veracidad de lo que manifiesta, pudiendo incurrir en sanciones administrativas, penales o civiles de acuerdo a lo establecido en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se compromete a no revelar su nombre, estatus, o cualquier otro dato que no sea necesario para la publicación de su trabajo, sino que también respalda el diligenciamiento de la gestión de subir el documento a su sitio en la plataforma digital Kervá.

PREÁMBULO (UN CAMINO POR EL PAISAJE)

José Ortega y Gasset postuló la relación del ser humano con el mundo que lo rodea: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (Ortega y Gasset 1957: 322), y cuánta razón tenía.

Sin embargo, si por la víspera se saca el día, el postulado del filósofo español se nos quedó en los anaqueles mohosos y llenos de telarañas de las bibliotecas cada vez menos visitadas. Los seres humanos, embriagados por la sensación de poder, quisimos controlar a nuestro antojo ese entorno al que pertenecemos, y lo violentamos, impulsados por un deseo desaforado y obsceno de modernidad e industrialización, buscando un mundo cada vez más nuevo, una vida cada vez más tecnologizada, guiados por una loca necesidad de llegar primero a toda costa al “futuro” (como si éste fuera un autobús que nos puede dejar olvidados). En consecuencia, nos volvimos todos cómplices de problemas globales como el cambio climático, hambrunas, armas nucleares, extinciones masivas, desaparición de hábitats enteros, escasez de agua potable y la exclusión absoluta de miles de seres humanos de las comodidades y de los excesos producto de nuestras inequidades. Así las cosas, a punto de iniciar la segunda década del siglo XXI, nos encontramos en una encrucijada donde los augurios no pueden ser menos alentadores para nuestra especie y el planeta.

En términos orteguianos, la circunstancia —esa que debemos salvar para salvarnos nosotros— simplemente no ha representado un factor digno de tomarse en cuenta en nuestra desquiciada carrera por “avanzar” en aras del Progreso, al menos no ante el mandato moderno occidental dominante. Por el contrario, la dejamos de lado casi

en su totalidad. Por eso, a la usanza de Midas inversos o caídos en desgracia, contaminamos todo lo que tocamos y lo convertimos en basura. Las otras criaturas con las que compartimos el planeta poco nos importan, y tras de todo, nuestras invenciones, por más fantásticas que sean, conllevan siempre un lado oscuro, una cara tachada, una cicatriz en la espalda, una mancha en la superficie en apariencia brillante y perfecta.

Gran parte de la literatura y el arte, así como cierto discurso científico y filosófico crítico lo han sabido siempre y lo han denunciado, pero sin mucha incidencia real en la dominante cultural, guiada por el delirio industrializado y tecnocientífico de nuestra época. No obstante, a pesar de ello, ahora tenemos alguna conciencia de que, sin duda (sin que esto implique un cambio inmediato en nuestro comportamiento), en efecto, el ser humano se debe a su entorno y viceversa, de manera que existe una relación simbiótica entre ambos, y que tenemos buena cuota de responsabilidad en lo que nos espera...

Sin entorno no hay ser humano, porque éste obedece al mundo que lo rodea; se construye a sí mismo a partir de los estímulos externos que recibe y de la interpretación que hace de ese circundante universo: su ambiente, el paisaje en sentido muy amplio. Asimismo, el menor cambio en ese medio ejerce, a su vez, una transformación en nosotros, porque estamos inmersos en un sistema, en una red donde cada hilo está interconectado con los demás. Por ende, a modo de ejemplo, si se extingue una especie, se altera todo el ecosistema, y también cambian nuestras circunstancias, en todo nivel.

Y es que una vez, hace ya muchos soles y demasiadas lunas, sorprendentemente el ser humano, mediante las oscuras artes señaladas por Darwin, también llamadas evolución, bajó de los árboles, simbolizó por primera vez el mundo que lo rodeaba y se convirtió en sujeto. Entonces, en ese mágico y misterioso momento, por primera vez, transformó su entorno; no en vano se considera dicha transformación como un signo

inequívoco de su conformación, el nacimiento de la Cultura, y nuestra separación del resto de las criaturas. De esta manera, el entorno se encuentra estrechamente vinculado con nuestro origen como especie...

Según lo anterior, el postulado de Ortega y Gasset adquiere una dimensión enormemente humanista y humana. La circunstancia, el entorno, el paisaje, y todos los demás elementos que rodean al ser humano en sociedad, como los otros humanos, construyen a ese ser humano, y se convierten así en partes estructurales de su existencia. En consonancia con este razonamiento, el antropocentrismo exige ser revisado y revisitado, porque no podemos continuar asumiéndonos como amos y dictadores de este mundo.

Pero, definamos esa circunstancia para comprender mejor las implicaciones de la afirmación de Ortega y Gasset. De hecho, la frase que tomamos como punto de partida se completa de la siguiente manera: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. *Benefac loco illi quo natus est*, leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: “salvar las apariencias”, los fenómenos. Es decir, buscar el sentido de lo que nos rodea.” (Ortega y Gasset 1957: 322).

El filósofo, para explicar la primera afirmación, echa mano de la Biblia, imperativo cultural incuestionable e ineludible en Occidente, y además remite al pensamiento platónico (idealista), donde —aun cuando los fenómenos que nos rodean son apariencias y por tanto ficciones— Ortega y Gasset interpreta que debemos dilucidar el sentido de esas apariencias, para entender nuestra propia existencia.

Más allá de la postura idealista (que se aleja de la posición teórica de este trabajo, por demás materialista) nos interesa que para dos de los pilares del pensamiento occidental —tanto seculares como hieráticos (Platón y la Biblia) —esa circunstancia, el

mundo que nos rodea (fuera de su condición ontológica o aparente) es crucial para nosotros, y no podemos separar uno de lo otro.

En virtud de lo anterior, para Ortega y Gasset, sólo si comprendemos el ambiente en el que vivimos y sus fenómenos, somos capaces de dilucidar el sentido de la existencia humana. Es en ese orden de ideas que para el pensador castizo fuera necesario escudriñar el paisaje castellano para encontrar el verdadero ser español.

Incitada por la lucidez del pesador noventayochista y por la presente y trágica coyuntura ya mencionada, retomo, para esta ocasión, el tema del espacio partiendo por supuesto de la literatura, particularmente en el texto *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) del costarricense Carlos Salazar Herrera (1906-1980), para comprender las diferentes manifestaciones que ese espacio (la circunstancia) adquiere en los relatos.

Creo necesario en días tan extraños y violentos como los que atravesamos, recordar hasta la saciedad que la circunstancia, el espacio, nos constituye y nos conforma, tal y como sucede en los textos que me ocupan. Eso es lo que se refiere al paisaje.

Pero, además, cabe señalar que la circunstancia humana va de la mano con la angustia, tema crucial en esta investigación, esa sensación espantosa que a todos nos aqueja.

La angustia se construye como un *sine qua non* de la circunstancia humana moderna, tal y como lo planteara el filósofo Kierkegaard, en tanto estamos inmersos en la Cultura porque, al ser sujetos carentes, pertenecemos al deseo, siempre está la falta, y su ausencia puede generar la angustia, que —a veces sí y otras también— nos acompaña constantemente en ese camino convulso de la vida.

Cada sujeto se encuentra expuesto a la angustia, pero ¿cómo se relaciona ésta con la circunstancia o el entorno? En realidad, el asunto se aclara cuando recordamos que, si

bien la circunstancia existe fuera del sujeto, de ella sabemos sólo por el lenguaje; el sujeto interpreta ese ambiente, lo hace “su universo” y, según lo interprete, así le causará angustia o no. El mundo que nos rodea, la realidad que nos atrapa, en efecto, se construyen a partir de la simbolización que el sujeto hace de ellos, del revestimiento de lenguaje que el sujeto les proporcione: “de la rosa solo nos queda el nombre...”, diría Eco. Y ese nombre a veces se vuelve tan terrible como el propio nombre de Dios. En ese momento, o más bien, en esa interpretación surge la sensación de la angustia.

Por eso, cuando leemos *Cuentos de angustias y paisajes* del costarricense Carlos Salazar Herrera nos relacionamos con el texto más allá de la cuestión de la identidad, excediendo la regionalidad y las fronteras tanto ideológicas como geográficas. Por el contrario, cada relato nos apela como seres humanos, en la lectura que se hace de una determinada circunstancia, de un espacio particular, lectura que por demás produce angustia y genera el conflicto humano.

Se manifiesta así el Malestar en la Cultura, la discontinuidad en la relación ser humano / entorno, y atestiguamos, entonces, cada vez de diferentes maneras, los orígenes de la angustia y, a menudo, los orígenes de la tragedia humana (aunque también pueden encontrarse los orígenes de la comedia).

En este sentido, espacio y angustia se vinculan en la subjetividad, en esa interpretación particular que cada sujeto hace de su entorno, y asistimos de esa manera a lo particular manifestado en lo universal¹, o más bien, a lo universal manifestado en lo

¹ Este postulado lo tomo prestado de Alejo Carpentier, quien establece que lo universal está presente en nuestro entorno particular, en nuestra gente y en nuestras historias, de la misma manera que en las prácticas exteriores de un velorio aldeano, se encuentra representado en tal velorio el concepto de muerte. Las vanguardias tuvieron mucho que ver con esta apertura hacia lo universal, pues abrieron horizontes y dejaron de preocuparse tanto por el retrato costumbrista. Esto evidentemente representa una característica de la inclusión que debe realizar el novelista latinoamericano, y que corresponde a lo Real maravilloso, pues esta noción nos recuerda que no podemos hablar de América Latina, sin tomar en cuenta sus herencias africanas o negras, españolas o europeas (occidentales) y las indígenas

particular.

Por ello, y sin más, nos aventuramos al recorrido, sea borrascoso o tranquilo, por los paisajes y las angustias de Carlos Salazar Herrera...

(recordemos los contextos raciales de pluralidad étnica, los contextos económicos de inestabilidad y dependencia, los tónicos relacionados con el sincretismo religioso y mítico y el sincretismo cultural como la arquitectura o la música nuestras, los contextos políticos de inestabilidad militar y política, nuestro idioma, y en general la transculturación, los culinarios donde la comida criolla es sincrética). De esta forma, en “De lo real maravilloso americano” Carpentier nos dice allí que él vio: “la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Y es que la categoría de lo universal sin tiempo se deviene del hecho de que en América coexisten diferentes tiempos, de manera que América es todos los tiempos, por ello podemos establecer relaciones entre lo particular y lo universal, entre el tiempo contemporáneo y cualquier otro tiempo, porque el hombre es a veces el mismo, en diferentes edades y contextos, y por eso podemos establecer comparaciones, analogías, similitudes y paralelismos” (Carpentier, 2003: 37).

CAPÍTULO I

~

LA ANGUSTIA DEL CUENTO

1.1. Justificación. Alcances y factibilidad

Cuentos de angustias y paisajes, escrito en 1947 por Carlos Salazar Herrera (1906-1980), es uno de esos textos costarricenses alabado unánimemente por la crítica y que, sin embargo, ha sido objeto de relativamente pocos estudios académicos. Tal y como se verá en el estado de la cuestión, gran parte de estos abordajes se ha centrado en el asunto estilístico o estético, lo cual sin duda se comprende al observar los recursos particulares que se encuentran en él.

Es importante intentar una lectura desde otro ángulo, puesto que, si bien el texto presenta un estilo impecable, hay más en él que parece no haber sido dicho. Personalmente, los relatos me interpelan, tanto desde la teoría del espacio, como desde la interpretación que se hace de ese espacio en los cuentos.

Planteo estos cristales para acercarme al texto de Salazar Herrera, no por capricho, sino porque a mi parecer, el espacio y la angustia (como consecuencia recurrente de la relación entre el sujeto y su ambiente), conforman el eje en torno al cual se anudan estos cuentos. No en vano, ambos —el paisaje y la angustia— se encuentran en el título calificando a todo el cuentario; es decir que el propio texto los convoca como lentes analíticos.

De igual manera, cabe señalar que, por una parte, coordenadas como el tiempo y el espacio deben ser cruciales en cualquier análisis literario, pues así se hace posible comprender —desde una visión histórica— los procesos de producción, las condiciones

de posibilidad, diría M. Foucault², que generan un texto en particular. En consecuencia, si se parte de que *Cuentos de angustias y paisajes* responde a una época de crisis (los años cuarenta) —en cuanto a la formación del estado costarricense se refiere—, el énfasis que hacen los diversos cuentos en el paisaje no es gratuito. Se necesitaba, en esa época, literatura que mirara hacia lo más representativo de lo que se consideraba el “ser costarricense”. Y el paisaje, sin duda, siempre ha sido vinculado —en el caso de Costa Rica— con nuestra identidad, con nuestra forma de ser. Recordemos cómo en casi toda producción literaria nacional se hace referencia al paisaje, pero donde ese paisaje es un ente a menudo personificado, con un papel decisivo en los hechos narrados.

Es más, se ha considerado que la literatura latinoamericana, ya no solo específicamente la costarricense, no puede desligarse de la naturaleza, siendo ésta siempre su gran marco, pero más aún su provocativa razón de ser. Y cómo no comprender esto: América Latina aún hoy en el siglo XXI, se enfrenta a diario con esa naturaleza bendita y maldita que a veces aparece como la gran respuesta y otras como el gran problema. Arturo Uslar Pietri lo señaló en su ensayo sobre el realismo mágico: “Ya Menéndez Pelayo había dicho que el gran personaje y el tema fundamental de la literatura hispanoamericana era la naturaleza” (Uslar Pietri, 1986:133). Es decir, en la literatura latinoamericana hablamos siempre de la naturaleza, y constituye lo que Fernando Aínza denominara el telurismo, inaugurado por cronistas y poetas del período colonial (Aínza, 2003: 21-37).

Y es que esto no sólo sucede en el ámbito literario. Por ejemplo, las grandes

² La categoría de condiciones de posibilidad originalmente postulada por E. Kant en *La crítica de la razón pura* (1781) se refiere al conjunto de condiciones necesarias y suficientes para que un objeto exista y lo podamos conocer (Kant: 1988, p. 241). Foucault retoma esta concepción en *El orden del discurso* para indicar aquellos elementos que permiten que un determinado discurso, o mejor una práctica discursiva emerja y exista: “A partir del discurso mismo, de su aparición y de su regularidad, ir hacia sus condiciones externas de posibilidad, hacia lo que da motivo a la serie aleatoria de esos acontecimientos y que fija los límites.” (Foucault, 2008, pág. 53).

corrientes artísticas en Costa Rica, en general, abordan el paisaje tico para dar cuenta de “lo costarricense”; baste hacer referencia a la pintura paisajista que tanto se ha hecho en este país (la pintura toma especial relevancia en nuestro caso, aunque no será objeto de análisis, dado que Salazar Herrera, aparte de escritor, también era artista plástico)³.

Pero, además, si bien las condiciones hoy en día son otras a cuando *Cuentos de angustias y paisajes* se publicara (los años cuarenta), y mucho de ese paisaje rural (como se verá a lo largo de la tesis) en el presente ha sufrido una transformación hacia lo urbano, releerlo es más que pertinente, urgente. Esto, por cuanto indicar que la relación con el paisaje sigue afectando nuestra psique y nuestra visión de mundo, como costarricenses, resulta crucial, a la luz del desafío que la crisis ambiental contemporánea impone.

Valga aclarar, no obstante, que la relación con el paisaje aquí planteada no partirá de una perspectiva positivista, según la cual el paisaje determina y limita a los sujetos que viven en él, tanto en el nivel identitario como en el nivel del comportamiento. Más bien, se abordará el tema del paisaje como una de las grandes coordenadas de formación del texto literario, sobre todo porque en los textos de Salazar Herrera se establece —como veremos— una relación simbiótica y metonímica (no de causa-efecto) entre la angustia sufrida por el personaje y el espacio en el cual se inserta, y que sirve, también, de marco para la narración. Esto no coincide, como se verá, con el regionalismo o con el costumbrismo, y tampoco con el naturalismo, donde la naturaleza o el paisaje se conciben como la razón última y determinista de los acontecimientos literarios. Por el contrario, adquiere una dimensión humanista y, aún más, completamente intersubjetiva, en tanto esa

³ Al respecto, el texto de Eugenia Zavaleta, *La patria en el paisaje costarricense: la consolidación de un arte nacional en la década de 1930* (2003), puede resultar muy esclarecedor, pues analiza dicha construcción de la identidad costarricense en la pintura paisajística, aunque en una década anterior al cuentario. Y es que podría relacionarse con la producción de Salazar Herrera no solo desde un aspecto temático, si no en tanto el escritor también se destacaba como pintor y de hecho acompaña sus textos con grabados.

realidad y ese paisaje que aparentemente determinan al sujeto se encuentran “literaturizados” y resemantizados en la psique del personaje, mediante la interpretación que éste hace del paisaje en cuestión y de dicha realidad.

Por otra parte, cabe señalar que la angustia ha acompañado al ser humano desde que éste desarrollara (si se me permite la expresión) la psique y se volviera sujeto carente. Todos experimentamos la angustia, ya sea de forma particular o colectiva, en algún momento. Y es ante el desamparo, en el cual el sujeto se encuentra desde que ingresa en la cultura, que la angustia aparece como la más inevitable de las reacciones. Adelantando un poco de nuestra reflexión, a partir de Freud puede afirmarse que cuando el sujeto pierde el objeto, surge la carencia. Ésta, según sean las circunstancias, tarde o temprano generará en el sujeto algún tipo de angustia. Los personajes en *Cuentos de angustias y paisajes* no son la excepción y veremos cómo la angustia aflora una y otra vez por diversas razones. Así los protagonistas de estos cuentos se adhieren a la ineludible condición humana, pero más aún a la condición humana moderna, la psicopatología, ésa que Freud calificara como parte fundamental de la vida cotidiana: el malestar en la cultura.

Jorge Luis Borges, ese genio argentino al que me resulta imposible no hacer referencia cuando hablo de literatura, decía que sólo había unos cuantos grandes temas sobre los cuales se escribía constantemente (Borges, 2004:135). Siguiendo esta idea, pienso que el paisaje de la angustia o la angustia del paisaje, sin duda, tendrían que estar contemplados en estos grandes temas, pues no podemos conocer la existencia humana sin revisar bajo la lupa sus angustias, sus carencias, sus miedos provocados particularmente por el entorno en el que se desenvuelve: esa red significativa que nos atrapa a todos, envolviéndonos en enmarañadas y angustiantes situaciones, desde que ingresamos en el Lenguaje y nos convertimos en sujetos por obra y (des)gracia del deseo.

Desde esta perspectiva, *Cuentos de angustias y paisajes* —que pone en escena el devenir constante del sujeto entre lo real, lo simbólico y lo imaginario (Lacan), a través del afloramiento de la angustia, representada y mimetizada en el paisaje— adquiere una dimensión titánica. Deja así de ser solamente un texto costarricense para investirse con el mismo manto que cubre a la gran literatura de la historia universal. En todo caso, ¿no es todo texto siempre un pedacito de esa gran historia? Los personajes se vuelven universales, y el paisaje, si bien definido como costarricense con creces en el texto, adquiere una condición también universal, en tanto corresponde a la simbolización que de él hacen los sujetos en los relatos.

Por ello, me interesó abordar este mágico texto de la literatura costarricense pues, además, creo necesario para nuestro quehacer literario y académico, retomar una y otra vez nuestra propia producción textual y demostrar su pertenencia a ese paisaje, a veces angustiante, de la literatura universal, o mejor dicho de las literaturas del mundo.

Es así como, en esta ocasión emprendo la tarea de hacer el aporte, pequeño o grande —la historia lo dirá—, de leer los paisajes y las angustias que se entrecruzan en los textos de Carlos Salazar Herrera.

1.2. Delimitación del tema

Como ya he venido adelantando, esta investigación versa sobre el texto del escritor costarricense Carlos Salazar Herrera, *Cuentos de angustias y paisajes*, publicado en 1947. Este escritor es bastante conocido en nuestro ámbito literario, se han hecho pocos abordajes académicos a su producción textual.

El tema en el cual he decidido incursionar y hacia el cual focalizaré la interpretación de los cuentos parte de la dimensión espacial, la cual –desde mi perspectiva– constituye el eje estructurante de cada texto.

Entonces, me abocaré a indicar, en *Cuentos de angustias y paisajes*, que el espacio posee no solo la función de enmarcar la historia, es decir no es un simple escenario donde ocurren las narraciones, sino que actúa, a su vez, como detonante y razón de ser de cada cuento. En esa medida, como se comprobará, el espacio se construye, como un cómplice de las angustias de los personajes, a veces hasta como un síntoma y no solo como su silencioso testigo.

Ahora bien, a pesar de que la investigación no incluirá, en ninguna circunstancia, aspectos biográficos del autor como elementos de análisis, siempre cabe referirse a éste como parte del establecimiento del objeto de estudio, pues de alguna manera no podemos olvidar que fue Salazar Herrera, y no otro, quien produjo estos cuentos.

1.2.1. El autor

El 16 de setiembre de 1906, a inicios de un convulso siglo XX, nació quien sería uno de los más reconocidos escritores de la literatura costarricense: Carlos Salazar Herrera.

Aparte de su destacada labor literaria, cultivó la escultura, el dibujo, la pintura y el grabado. En este ámbito artístico, Salazar Herrera también cosechó grandes reconocimientos: la escultura “Motivo” le valió la medalla de plata en la Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas en 1935, año en que fundara el Círculo de Amigos del Arte. También, el Ministerio de Educación publicó un libro suyo sobre dibujo. Además, se desempeñó como catedrático de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Costa Rica, donde laboró, por algún tiempo, como subdirector. Asimismo, asumió la dirección de la Radio Universitaria (T.I.R.U.), la cual obtuvo su edificio gracias a él y se distinguió como miembro de la Academia Costarricense de la Lengua.

Sin embargo, indudablemente, su mayor y más importante área de trabajo fue la literatura. Ya desde muy niño había incursionado en ella; aproximadamente con nueve años escribió una pequeña narración de aventuras: “Tres capitanes de un buque”, y luego en 1928, escribió “La piedra de toxil”, premiado con el tercer lugar en el certamen literario organizado por el *Diario de Costa Rica* (1930), y que sirvió como libreto para un ballet presentado en el Teatro Nacional.

Sus cuentos empezaron su recorrido de publicación esporádicamente en el *Repertorio Americano*, a partir de 1930, hasta que decidió reunir los textos ya conocidos con otros nuevos y darle vida así a su primer cuentario, *Cuentos de angustias y paisajes*

(1990). Gracias a este texto obtuvo, en 1965, el “Premio Nacional de Cultura Magón”.

El autor fue galardonado, adicionalmente, por su cuento “El raudal” con el segundo lugar en un concurso en Quetzaltenango, Guatemala (1961) y con el premio de los Juegos Florales Juan Rafael Mora (1964), entre otros.

Continuó con la publicación de *Tres cuentos* (1965), *Mongol* (1965), y pequeñas narraciones en diversas revistas, así como con la escritura de otros relatos inéditos, sobre todo humorísticos, hasta que en 1980, murió, a la edad de setenta y cuatro años, dejando un volumen de poesía *Sonetos de Juan Luna*, una obra de teatro, *Los ladrones*, y otros cuentos, sin revisar, por lo que no han sido publicados.

En el 2013, y editado por el filólogo Jorge Andrés Camacho, la Editorial Costa Rica publicó el texto *Carlos Salazar Herrera, textos inéditos*, el cual ostenta textos del autor; unos inéditos, otros que habían sido ya publicados en *Brecha*, en el *Repertorio Americano* y otras revistas. La colección se compone de cuentos, sainetes, ensayos y sonetos.

Puede observarse, que Salazar Herrera fue, según los textos que han visto la luz, más bien poco productivo, pero en calidad, la crítica coincide en que no pudo ser mejor.

1.2.2. El cuentario

Esta investigación se limitará únicamente a estudiar *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) de Carlos Salazar Herrera, pues, por un lado, constituyen su trabajo más conocido y representativo, y por otro, me interesa destacar y analizar la manifestación del espacio como eje en estos textos.

Así las cosas, me abocaré al análisis de los treinta cuentos cortos que componen este cuentario. Fue editado, en 1947, por primera vez y en edición de lujo, por Alberto Cañas y Edmond Woodbridge, en la Editorial El cuervo, con quinientos ejemplares. Iba ilustrado con grabados en madera realizados por el propio autor, y reunía cuentos que el autor había publicado durante los quince años anteriores fundamentalmente en el Repertorio Americano, así como otros inéditos. Su segunda edición aumentada estuvo a cargo de la Biblioteca de Autores Costarricenses en 1963, y fue relativamente pequeña. Pero una vez que el escritor obtuvo el premio Magón en 1965, su texto fue incluido en los nuevos programas de enseñanza del español. Posteriormente, la Editorial Fernández Arce incluyó cuatro de sus relatos (“La bocaracá”, “La saca”, “El calabazo” y “El novillo”) en la antología para secundaria *Textos de lectura y comentarios*. Ese mismo año, la Editorial Costa Rica lleva a cabo la tercera edición en versión popular del cuentario. En 1968, la misma editorial publicó una gran tirada titulada *Cuentos*, con 10.000 ejemplares. Para 1970, ésta se había agotado y se hizo necesaria la cuarta edición de dicho texto, con 5.000 ejemplares, la cual incluyó ciertas correcciones del autor, y en poco tiempo se requirió una nueva edición de 1.500 ejemplares. Diversas antologías incluyeron sus cuentos una y otra vez, y la edición de 1980 de *Textos de lectura y comentarios*, volvió a tomar en cuenta cuatro de sus relatos (“La bocaracá”, “La saca”, “El camino” y “El novillo”). Asimismo, fragmentos de estos cuentos han sido reproducidos en los libros infantiles para primaria como *Ejercicios idiomáticos 3*, con la intención constante de que los niños y jóvenes costarricenses valoren la producción de este escritor (Fernández Lobo, 1980: 5).

Como es de notar, la aceptación y apoyo de los instituyentes literarios costarricenses no es de ignorar, sino que más bien han sido hartamente beneficiosos para el reconocimiento y la difusión del cuentario que nos ocupa, como se terminará de demostrar

más adelante en el estado de la cuestión.

En esta investigación se trabajará con la edición preparada por la Editorial El bongo en San José, durante 1990, en su vigésimo tercera impresión, la cual consta de los treinta cuentos (los mismos de la edición de 1963), ilustrados por el autor con grabados en linóleo, y de un pequeño glosario al final del volumen (dicho glosario será incluido en Anexos de esta tesis, con fines ilustrativos). Los cuentos aparecen en la siguiente disposición (me tomé la libertad de numerarlos por cuestión de orden, aun cuando en el texto no aparecen numerados):

- | | |
|------------------|-------------------|
| 1. La bocaracá. | 16. El botero. |
| 2. El puente. | 17. La sequía. |
| 3. La calera. | 18. El temporal. |
| 4. El novillo. | 19. El estero. |
| 5. El calabazo. | 20. El curandero. |
| 6. El bongo. | 21. La trenza. |
| 7. Un matoneado. | 22. El cholo. |
| 8. La bruja. | 23. La saca. |
| 9. El grillo. | 24. La montaña. |
| 10. El beso. | 25. Las horas. |
| 11. Un grito. | 26. El camino. |
| 12. La ventana. | 27. El chilamate. |
| 13. La dulzaina. | 28. Una noche. |
| 14. El mestizo. | 29. El resuello. |
| 15. Los colores. | 30. El cayuco. |

Es importante indicar que no todos los cuentos aparecían en la primera edición a cargo de la editorial El cuervo, y que, debido a ello, elegí trabajar más bien la edición de El bongo, pues es más amplia. Los cuentos pertenecientes a la edición príncipe son: “El bongo”, “Un matoneado”, “La bruja”, “El grillo”, “El beso”, “Un grito”, “La ventana”, “La dulzaina”, “El mestizo”, “Los colores”, “El botero”, “La sequía”, “El temporal”, “El estero”, “El curandero”, “La trenza”, “El cholo”, “La saca”, “La montaña”, “Las horas”, “El camino”, “El chilamate” y “Una noche”, en ese orden. Como mencioné, algunos de estos cuentos habían sido publicados anteriormente por el autor en el *Repertorio Americano*, y seguramente por ello, la crítica, a menudo, ubica al autor en la Generación

de escritores anterior a los cuarenta, a pesar de que el texto como cuentario fuera publicado en 1947.

Además, debo mencionar que algunos de estos textos han sido incluidos en antologías del cuento costarricense, así como de cuento hispanoamericano, y varios han sido traducidos al francés, al ruso y al inglés, con ese propósito. Incluso, el texto “La sequía” se tradujo al alemán con el título “Die Durre”, y se lo incluyó en el volumen *Unter dem Kreuz des Sudenz, Erzählungen Aus Mittele und Sudamerika*, publicado en Suiza por Manese Verlag, en 1956. De manera que, indudablemente, Salazar Herrera es uno de los autores nacionales con mayor proyección internacional. Incluso, en 1967, Jo Ann Graff de la Universidad de Utah, E.U.A., tradujo una selección de sus textos al inglés, con el propósito de elaborar su tesis de maestría: *A translation and critical commenatry on selcted short stories by Carlos Salazar Herrera*.

1.2.3. Diégesis de los cuentos

En cuestiones de literatura necesariamente se trae a colación el relato, y cuando se dice relato debe indicarse, sin duda, la diégesis en términos de Genette⁴. Por ello, y

⁴ Genette, en su ensayo “Las fronteras del relato” (1930), indicaba que la diégesis (tomando como base a Aristóteles y a Platón) es uno de los modos de imitación poética (mímesis), que corresponde a lo que el poeta cuenta directamente, esto es sin hacernos creer que es otro el que habla, apunta citando a Platón. Lo interesante es que después de señalar también lo que para Aristóteles era la diégesis, oponiéndolo a la imitación del género dramático, Genette llega a una asombrosa conclusión: “... el único modo que conoce la literatura en tanto representación es el relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y también (como lo muestra el ejemplo forjado por Platón) de acontecimientos verbales, salvo que desaparezca en este último caso ante una cita directa, donde queda abolida toda función representativa, casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba. La representación literaria, la mímesis de los antiguos, no es pues el relato más los «discursos»; es el relato y solo el relato. Platón oponía mímesis a diégesis como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. Mímesis es diégesis.” (1970:198). Y es que el término deriva del griego ‘διήγησις’ que quiere decir relato. Así las cosas, la diégesis constituye los hechos del relato, el desarrollo de los hechos narrados y es de lo que daré cuenta en esta delimitación.

porque uno de los cristales de análisis consiste en la narratología, es pertinente establecer la diégesis de cada uno de los cuentos que me ocuparán en esta investigación, no como un accesorio o un complemento que se puede colocar en anexos, si no como parte del cuerpo del trabajo de investigación.

1. La bocaracá. Jenaro Salas, campesino y hombre atribulado, vivía con su mujer Tana y su hijo en Toro Amarillo. Una tarde, el niño le muestra a su madre un objeto raro y de bonitos colores que, para angustia de Tana, era en realidad una serpiente bocaracá. Ella logra quitársela al niño sin que él descubra el peligro que corría, y mata a la serpiente, hiriéndose la mano con una piedra y quedando desmayada. Jenaro regresó de su trabajo, encontró a su hijo llorando, buscó desesperadamente a su esposa y la descubrió tendida inconsciente. Cerca de ella una serpiente bocaracá. Ante esto, Jenaro sale desesperado en busca del suero antiofídico. Toda la acción se produce en los exteriores de la casa. El umbral o portón y al lado del riachuelo.

2. El puente. La Chela, huérfana que vivía con su padrino, se enamora de Marcial Reyes, a quien iba a ver pasar por el puente. Marcial, la seduce y tienen relaciones ilícitas, de modo que él le hace prometer que no cuente nada. Luego, Marcial no vuelve por el puente y, por si fuera poco, se casa con otra. La Chela, angustiada, no volvió nunca a confesarse. Por último, alguien, no se sabe quién, quemó el puente.

3. La calera. Eliseo era dueño de una finca con una calera y estaba casado con Lina, muchacha blanquísima y bonita. Ñor Rosales le quería comprar la finca, pero Eliseo no la vendía. La Cholita, la ahijada morena de ñor Rosales empezó a ir a la calera. Así, se desatan los celos en Lina, que notaba el contraste llamativo de la Cholita con la calera blanca. Lina habla entonces con ñor Rosales, para que controle a la Cholita, y por la risa

que éste escondía, se sabe que él lo había planeado todo. Un día, en una explosión de dinamita, Eliseo metió en una gruta a la Cholita para protegerla. La besó, aunque le dijo que se fuera. Al salir de la gruta, Lina estaba ahí y no dijo nada. Luego, Eliseo descubre que el problema es que, en la blancura del paisaje, Lina no destaca. Por fin, decide vender la calera a ñor Rosales y comprarse una finca con una carbonera.

4. El novillo. Luisa estaba enamorada secretamente y sin esperanzas de ser correspondida, de un novillero llamado Juan Ignacio. Él era el mejor sabanero de la hacienda. Una noche que los novilleros arreaban un centenar de reses, una de ellas se escapó en dirección opuesta. Juan Ignacio persiguió al animal, y éste atacó al caballo del novillero, y cuando éste se encontraba caído le hundió uno de los cuernos entre las costillas y lo mató. Luego, todas las personas de la hacienda se reúnen a velar a Juan Ignacio, excepto María Luisa que, sin que nadie se diera cuenta, va en busca del novillo culpable, y lo mata con una escopeta.

5. El calabazo. Un día cualquiera, Tito Sandí abandona a su familia y solo deja un papel sin mayor explicación, indicándole a su familia que la quiere, pero que se va y que no lo busquen. Los vecinos hicieron conjeturas. Su esposa Zoila, muy triste, siguió adelante con su vida, administrando las manzanas de tierra que dejó su marido, las cuáles producían lo suficiente. Cinco veranos después, llegó a la casa de Zoila un hombre desconocido y viejo que se identificó como amigo de Tito Sandí, llamado Juan José Zárate. Éste le cuenta a Zoila que Tito se fue para Curridabat, donde murió de lepra, y que lo mandó a él a contarle a ella lo que había pasado, que por eso se había ido para no contagiarlos. Dice, además, que Tito no le mandó nada porque no tenía nada, y que su amigo le dijo antes de morir, que si pudiera mandarle a ella algo, habría sido un calabazo lleno de lágrimas. Luego, Juan José Zárate se va sin que Zoila se dé cuenta, pues ella

había cubierto su rostro con el delantal.

6. El bongo. La narración se inicia con un símil entre un bongo y un cuento. Luego, el texto se ubica en el Golfo de Nicoya, donde había un bonguero, viejo de sesenta años que prestaba servicios de cabotaje por Pitahaya, Jicaral, Lepanto, Chomes y Paquera. Este señor tenía una hija adoptiva llamada Natalia. Cuando el personaje narrador le pregunta por ella, el bonguero indica que la niña se ahogó y dice que fue su culpa. Hay una analepsis. Se narra que un día el bonguero se dirigió a Puntarenas, y a la altura de Chomes, estuvo a merced de la corriente por horas. En el bongo iban él y Natalia, y ente ellos un cargamento de plátanos. El viejo se había enamorado de la niña que se hacía mujer, y ese día le dijo que se iba a casar con ella, que el Padre Raimundo le había dicho que no había impedimento. Ella se negó y dijo que lo quería, pero de otra manera. Él insistió y dijo que el matrimonio se iba a dar sin discusión. Luego, el viejo echó el ancla y se durmió. Al despertar, ella no estaba. Después, la narración regresa al presente y por la conversación entre el narrador y el bonguero nos enteramos que Natalia sabía nadar como un pez, que era muy amiga de un muchacho llamado Jacobo, el cual ayudaba al viejo a cargar el bongo, y que Jacobo había desaparecido sin decir nada. El bonguero, entonces, toma conciencia de que Natalia se ha ido con Jacobo y les da la bendición.

7. Un matoneado. Al inicio del cuento, un narrador omnisciente relata cómo Gabriel Sánchez se prepara para asesinar a Rafael Cabrera, escondido en el matorral, a ochenta pasos largos del camino, por el cual pasaba Rafael Cabrera exactamente a las seis de la tarde, todos los días, a la vuelta del Cerro de los Pavones. Gabriel manifiesta una certeza absoluta sobre lo que debe hacer por lo que repite una y otra vez: ¡Todo estaba pensado ya! y ¡Las pagarás todas juntas! El motivo del crimen planeado es, pues, la venganza. Hay una analepsis, y así se sabe que Gabriel ha sido muy meticuloso en pensar

los detalles del crimen. Por fin, llegan las seis de la tarde, y Gabriel le dispara a aquel que iba por el camino a la vuelta del Cerro de los Pavones. Después del asesinato, Gabriel lleva a cabo todo lo que había planeado: baja por el despeñadero a la orilla del río, arrojó la carabina a éste, encuentra la canoa que había escondido entre las breñas de la rivera días antes, se monta en la canoa, rema hasta llegar a la otra orilla y la deja a la deriva, y camina por la selva, donde lo sigue un pájaro bobo por largo rato. Atravesó la selva, luego un campo de pasto, luego el camino y llegó a su casa. Ahí se recuesta, fuma, y empieza a preocuparse por la posibilidad de haberse equivocado en algo. Decide ir al comisariato del chino Acón, donde se reunían los peones y patronos de las haciendas vecinas, para que nadie note ningún cambio en su rutina, ya que él iba todos los días alrededor de las ocho y así evitar las sospechas. De camino, aumenta la culpa y hasta piensa que el pájaro bobo lo podría delatar. Entra en el comisariato, su angustia crece, y se pone tan nervioso que fuma un cigarrillo, y no lo enrola él. Todas las miradas se posan sobre él, y él está seguro de que se equivocó en algo y que ya saben que él cometió el crimen. Entra el Jefe Político y los peones le dicen que él es que tiene que decírselo a Gabriel. Ahí Gabriel reaccionó dispuesto a negarlo todo, ya que no le podían probar nada y porque según él, había hecho todo sin dejar rastro. El Jefe Político lo llama, y afuera con voz piadosa, le indica que al hermano lo han matado hace poco más de dos horas a la vuelta del Cerro de los Pavones.

8. La bruja. En Escazú, vive la bruja Elvira en una casa blanca con puerta azul. Primero, el narrador omnisciente cuenta que ésta estaba casada con un joven del pueblo, y que un día él se fue y no regresó. Ella buscando respuestas se había acercado a brujas y hechiceros y había terminado por aprender el oficio. Una tarde caliente de marzo, una muchacha llega a pedirle un agüizote para no perder al amor de su vida. La bruja ve en su cofre todas las cosas mágicas, pero lo cierra, y le prepara un baño a la muchacha. Luego

la peina con dos trenzas, le pone una guaria en el pelo, la manda para la casa. La muchacha le pregunta por el agüizote, y la bruja Elvira le responde que el agüizote es ella. Luego se dice que ya ni para bruja sirve. Agarra la escoba y se pone a barrer.

9. El grillo. El narrador omnisciente nos presenta al indio José como su personaje que, tras perder a su amada compañera, sufre la soledad y, mientras tanto, es torturado por el constante cantar de un grillo. El indio José se verá llevado al extremo de la desesperación, detonada por el dichoso grillo, y quemará su propio rancho, con el objetivo de destruir al incesante animal.

10. El beso. Miguelillo Ureña, que era pescador de barbudos, y vivía a la par del río, murió ahogado, pero sabía nadar. El narrador omnisciente cuenta que Miguelillo estaba enamorado de Rita Camacho, que vivía al otro lado de la posa, y que era cinco años mayor que él. El amor era imposible y él sufría amargamente y en silencio. Pescaba y le regalaba sus mejores peces a Rita. Ella un día le preguntó si le gustaba, y él, aunque hubiera querido gritarle su amor, solo sonríe. Luego tiene un sueño recurrente, donde la casa de ella era de papel, y él podía romper fácilmente la puerta, pero luego el camino se hacía cada vez más largo y no la podía alcanzar. Se despierta angustiado y siente la necesidad de ir al río. Cuando va hacia éste, ve a Rita Camacho besándose con el guapo del pueblo, Juan Ramón Santana. Después, Miguelillo se tiró al río y se suicidó.

11. Un grito. Matarrita vive en Santa María de Dota. Por diez años había abierto montaña, cosechado y construido una casa, pero ahora ha perdido todo con el acreedor. Después de que le quitan la casa, va a buscar a su novia para contarle y para aplazar la boda, pero ni siquiera le abren la puerta. Después cabalga un rato hacia la casa de su padrino, pero tampoco lo encuentra. Se siente extremadamente solo y caminando por el bosque cree que ha muerto. Para convencerse de que no está muerto, se aferra a la vida

dando un grito enorme. Después sabemos que Matarrita le ha contado su historia al narrador y éste ha vuelto a empezar su vida en Moín.

12. La ventana. Una mujer está esperando el regreso de su marido. Es la espera de ella, escuchando el viento, el agua, viendo el fuego. Él regresa se abrazan, le pide agua y se da cuenta que ella ha quitado los barrotes de la ventana. Sabemos por el narrador omnisciente que él había estado en la cárcel.

13. La dulzaina. Miguel, cuarto hijo del gamonal ñor Bernardo y de Ña Felipa, tocaba la dulzaina y no trabajaba como los otros hermanos en la tierra, si no que hacía marimbas. El padre pensaba que el hijo era un inútil y le dice que, si vuelca la montaña y hace un cañal, se lo regala con todo y trapiche. El hijo lo piensa y con gran dolor tira la dulzaina al río. A los años, cuando ya ha hecho el cañal, el padre orgulloso le da la escritura, y lo felicita. La madre como regalo le da la dulzaina que ha rescatado del fondo del barranco para su hijo.

14. El mestizo. El mestizo narra como tenía una mujer Manuela, que se murió. Y entre trago y trago le cuenta al narrador en segunda persona como ella cambió y se iba a ir con Juan Lobo que ya no vive ahí por el Tárcoles. El mestizo dice que la mató un rayo, pero en realidad sabemos que él la mató.

15. Los colores. Antonia estaba casada con Mateo y tenían a Flor d'Itabo, que era albina o al menos paliducha y por eso la llamaban así, además de tener problemas del lenguaje, según el narrador. Mateo era un borracho que asustaba a su familia con cuchillos cada vez que llegaba borracho. Un día las dejó. La hija que adoraba los colores y que decía que tenía los colores por dentro, va a pedir trabajo a la fábrica de carretas, donde es capaz de expresar todos esos colores que lleva dentro y se hace cada vez más famosa. Entonces Mateo resuelve llevársela, pero Antonia le dice que Flor de Itabo no es hija de

él, cuando él pregunta que quién es el padre, Gabino Sojo, el dueño de la fábrica, dice que él, aunque sabemos luego que lo hizo solo para protegerlas.

16. El botero. Este cuento relata la historia de un botero en el río Grande de Tárcoles, quien recoge un pasajero. Estos conversan y luego, por casualidad, el botero le pregunta el nombre a su pasajero, que resulta ser Juan de Dios Pereira. El botero entonces se identifica como Antonio Guadamuz e increpa a Juan de Dios diciéndole que si se acuerda de él. A continuación, le parte el remo en la cabeza, matándolo por algo que ocurrió hace treinta años. Después, tira el cadáver al río y los lagartos se lo comen. Por último, el botero reitera que el río es traicionero, dado que, aunque ya casi había perdonado a Juan de Dios, se lo trajo para que él cumpliera su promesa de matarlo.

17. La sequía. El cuento narra la historia de un indio que está seco por dentro igual que toda la selva donde está el rancho. La india, su mujer, se siente rechazada y cree que el indio no la quiere. Ella está embarazada, y no le dice, decide dejarlo porque teme que la indiferencia del indio aplaste al indiecito. Pero luego, después de recorrer la selva seca, decide devolverse y darle una última oportunidad. Tal vez al saber que está embarazada, el indio cambie. Regresa y se lo encuentra en la misma posición que lo había dejado, en cuclillas, y con la cabeza entre sus manos. Le da la noticia, y aunque el indio quería decirle todo lo que lo alegraba, y enseñarle su corazón y demostrarle a su india todo su amor, no pudo, porque no estaba en él hablar. La india, entonces, decide abandonarlo y se va. El indio ve como se le empaña la vista y piensa que suda, pero luego se da cuenta de que no es sudor lo que le empaña la vista porque le sale por los ojos, y está llorando.

18. El temporal. Pacho vivía en Siquirres, por el despeñadero de El Reventazón, tenía una yegua blanca a la que quería mucho, ésta había tenido cuatro partos, y también

tenía mujer. Hay un temporal, y el temporal va haciéndose cada vez más molesto para Pacho. En medio temporal, Pacho decide ir a cobrarle una plata a José, que en realidad se la había pagado hacía dos semanas. En el camino, un zopilote se pasa de un árbol al otro. Pacho recuerda cómo ha perdido la cosecha de yuca, y sólo le quedaba la yegua. En medio del temporal, atravesando el río, la yegua se va y se ahoga. Pacho, entonces, se abandona al río, para irse con su yegua, porque la quería mucho y ésta había tenido cuatro partos, no como su mujer, que era estéril.

19. El estero. El cuento narra cómo Maurilio y Toño son dos amigos que están trabajando en el estero de la Isla de Chira. Maurilio descascara mangle, mientras Toño lo observa. A lo lejos, Oliva saca chuchecas de conchas. Maurilio le pide a Toño que lo deje conquistar a Oliva, ya que éste siempre tiene suerte en el amor, mientras que él no y él se quería casar con Oliva. Toño accede al pedido y decide retirarse. Maurilio se le acerca a Oliva, pero ésta le pide que le lleve el recado a Toño de que lo espera en la noche en una de las lanchas. Maurilio, desmoralizado, se va y tira su garrote hacia el mar, deshaciéndose de toda su vida.

20. El curandero. En este relato se cuenta la historia de Constantino el curandero, que va a atender una llamada de un enfermo, Isaías, que está al borde de la muerte. El narrador omnisciente, mediante los recuerdos del curandero y de Lupe, deja saber que Constantino había sido amante de Lupe, la esposa de Isaías hace veinte años. Hay unas gemelas como de veinte años que son sordomudas y son las hijas de Lupe. El curandero sospecha que son hijas de él. Cuando Tino se queda solo con Isaías, éste le dice que no lo llamó para que lo cure, sino para que se haga cargo de su mujer, y sus dos hijas. Así, Isaías confirma la sospecha del curandero, quien cumplió su promesa.

21. La trenza. Teresa era una muchacha bonita y alegre que pasaba cantando y se

escapaba de su casa. Se sabe esto porque su madre la regañaba constantemente para que se ocupara. Pero un día ella dejó de cantar, con un susto que tenía por dentro y luego resultó que estaba embarazada, y la comadrona le ayuda a deshacerse del susto unos meses después.

22. El cholo. El relato empieza en un cafetal donde se le está pagando a los peones el jornal. Miguel Camacho reclama que el Cholo le había quitado la orilla para que le pagaran más. Luego, en la noche están todos los peones en el comisariato, jugando cartas, bebiendo y hablando cosas sin importancia. Miguel Camacho, borracho decide buscar al Cholo para pelear con él y matarlo por haberle quitado la orilla. Los peones están seguros de que el Cholo lo va a matar y tratan de evitar el encuentro, pero Miguel sale en busca del Cholo. En eso, el Cholo aparece, Miguel lo provoca, lo insulta, y el Cholo, contrario a lo que todos creían, no solo no reacciona, sino que le da la espalada y se va, ante las burlas de toda la peonada. Ildefonso Mora alcanza al Cholo y le pregunta que qué pasó, y el Cholo le cuenta que es que su mujer acaba de tener un hijo.

23. La saca. Ramón Jiménez tenía una saca de aguardiente clandestino, y pensaba que tenía un gran negocio. Pero un día, la policía llega y le confiscan todo y él va a dar a la cárcel. Tiempo después, cuando sale de la cárcel, Ramón vuelve a poner otra saca. Lo viene a visitar su amigo de confianza, Pedro Rojas. Conversan y éste termina por confesarle a Ramón que él fue el que lo delató con la policía, que lo traicionó porque necesitaba dinero. Ramón, le pregunta que para qué se lo cuenta, y Pedro responde que es por la culpa.

24. La montaña. Celso Coropa y Selim Parijare van hacia la montaña a explorar un terreno baldío para denunciarlo. El camino es difícil, enmarañado y salvaje. Entre el montón de animales que hacen sus ruidos, los monos que tiran frutas, los pájaros que

vuelan; encuentran unas osamentas de venado entrelazadas por los cuernos. Bajan, se adentran en la montaña y se detienen a almorzar. Celso le cuenta que se va del pueblo porque le pagan más en otro lugar, y decide confesarle de una vez que se va a ir con su mujer Jovita, en todo caso, piensa Celso, a Selim nunca le habían preocupado las cosas del amor. Hay una elipsis y se sabe que encontraron tiempo después sólo sus esqueletos y los cuchillos.

25. Las horas. El relato se inicia con el pescador Pablo, quien vive en su bongo y no en su rancho. Se cuenta cómo hace tres años, él había besado a Laura, una muchacha de otro lugar, por lo que su esposa Tana lo abandonó. Es por eso que Pablo no vive en su rancho, porque no había nada para él ahí. Tres años, (veintiséis mil doscientas ochenta horas) Tana había esperado que Pablo la buscara, pero como él no lo hace, ella va a buscarlo. La espera había sido muy dura, y Tana, totalmente derrotada, aunque había planeado reclamar y decir y esperar que Pablo le pidiera perdón, llega derrotada después de la larga espera, y se echó a los pies de su hombre, quien la acaricia hasta que ella se queda dormida.

26. El camino. Un boyero lleva a una mujer en una carreta, bajo una tormenta y un camino muy difícil y empinado. La carreta se cae varias veces, los bueyes se accidentan, y el boyero también. Y, sin embargo, contra todos los pronósticos, se levanta y logra llegar donde el doctor para llevar a la mujer enferma. La mujer se salva, y el doctor le dice a la enfermera que el que murió fue el boyero, que ya venía muerto.

27. El chilamate. Un hombre vivía con su mujer donde hace mucho calor. Para solucionarlo, sembró un chilamate, y se hizo viejo esperando la sombra de éste. El hombre era cariñoso con su mujer al principio, pero luego se alejó de ella, y tomaba vino de coyol bajo la sombra del árbol, que tanto quería, aun cuando se decía que la sombra de dichos

árboles es mala. El árbol había crecido con forma de mujer. Aunque él no creyó tal cosa, se pasó a la cocina a beber su vino de coyol, y la mujer se pasó bajo la sombra del chilamate. Un día, con el vino en la cabeza, tocó al árbol y se sintió mal, por sentir cierto placer. Se fue para San José a despejarse unos quince días. Alejado de su mujer, se dio cuenta que todavía la quería, y decide regresar donde ella, llevándole un regalo: unas argollas de oro. Pero cuando regresó, se enteró de que su mujer llevaba cuatro días muerta. El hombre convencido de la mala sombra del chilamate, decide vengar a su mujer y cortar el árbol.

28. Una noche. Luis Gaitán y Cristóbal Chamorro habían quedado de ir a desenterrar una guaca de indios chorotegas, cerca de bahía Culebra. Luis Gaitán va al encuentro de su amigo y llega al punto de encuentro, la bodega de El Resguardo, desde donde partirían sin caballos. En todo el camino, Luis va como presintiendo que algo malo iba a pasar, y se sabe que Luis es muy supersticioso y que le han advertido que es de mala suerte escarbar un entierro indio. Luis Gaitán llega y encuentra a Cristóbal, pero éste está tirado y no responde a sus llamados, lo que hace que Luis crea que su amigo ha muerto. Es más, se sugestionaba tanto de que está seguro de haberlo matado él. Luego, con el amanecer Cristóbal se despierta y Luis se da cuenta de que todo se lo ha imaginado.

29. El resuello. Javier Garita era un pescador de madreporas, y estaba trabajando en su canoa, cuando Talía llega y lo invita a nadar. Éste dice que no puede porque tiene que arreglar su canoa y le advierte que las corrientes son traicioneras y que solo se bañe donde revientan las olas. Ella le agradece y se va a bañar. Javier sigue trabajando y al cabo de un rato, ve que Talía no está. La va a buscar y la encuentra flotando, ya azul, por lo que hace todo para rescatarla. Pone en peligro su propia vida, pero logra llevarla a la orilla donde intenta revivirla haciendo que vomite, pero no lo consigue. Después, opta

por intentar respiración de boca a boca, y pedir un milagro. El milagro se da, y ella vuelve a la vida, y la sigue besando. De pronto Juan Mayorga, llega ve la escena desde lejos y les dispara pues él era el marido de Talía.

30. El cayuco. En un cayuco iban el negro Williams, el nica Rivas, el tuerto Felipe, el zurdo Miguel y Julia María, parturienta. Iban tratando de llegar al desembarcadero, para llegar a la plataforma Montecristo y a la unidad sanitaria de El Carmen, para que la mujer diera a luz. El nica cubre a Julia María tiernamente con una cobija. La corriente era peligrosa y después de sortear peligros e ir tratando de que no se les hundiera la canoa, la mujer se da cuenta de que ya va a parir, pregunta si alguno sabe de partos, pero todos dicen que no. Ella dice que ella sí y elige a Miguel el zurdo para darle las instrucciones y que él le ayude a parir. Ella murmura entre los dolores de parto que qué pendejos son los hombres, y entra en labor de parto. Nace un negrito, y Williams se ríe lleno de orgullo. Preguntan si siguen hacia el desembarcadero, pero ella dice que no, que se devuelvan para el rancho, que ya todo está bien.

1.2.4. Perspectivas teóricas

Ahora bien, para continuar con la delimitación del objeto de estudio, cabe señalar que me apoyaré en la teoría del espacio y en la narratología, para demostrar que éste (el espacio), más que un escenario o un contexto extratextual para los cuentos, constituye el eje narrativo principal, transformado por la subjetividad de los personajes, y que, en esa medida, se haya intrínsecamente vinculado con las angustias que manifiestan dichos personajes. Además, se realizará un análisis cartográfico y toposémico para comprobar como el paisaje costarricense conforma además de las funciones, las secuencias del texto,

en el nivel de la connotación. Por último, se abordará la relación simbólica entre el paisaje y la angustia existente en estos relatos.

Particularmente, entonces, me propongo indagar sobre el espacio en estos cuentos y su relación con la subjetividad de los personajes, en la medida en que —como se demostrará— la angustia, en cada uno de estos relatos, emerge precisamente en esa relación, la del sujeto y el entorno. Para ello, me apoyaré en categorías psicoanalíticas freudianas y lacanianas básicas, tales como, en primer plano, la angustia, y adicionalmente, lo simbólico y lo imaginario, la carencia, el deseo, la pulsión de muerte, entre otras.

Y es que inevitablemente, la angustia iba a estar presente en estos textos, pues la circunstancia nacional en la que se produjeron corresponde a un período de crisis, donde el país bordeaba la revolución, y ya se habían experimentado huelgas generales, fraudes electorales, entre otras zozobras y naufragios.

La literatura nacional no fue ajena a estas discontinuidades, y, de hecho, responde a ellas, de manera muy elocuente. La generación de escritores de esa época, entre los que se cuentan los combativos Fabián Dobles o Carlos Luis Fallas, se reconoce como una de las más contestatarias que ha tenido nuestro ámbito literario, y todas sus producciones manifiestan, de una u otra forma, las angustias de los marginados, de los olvidados, de los siempre silenciados, de los siempre invisibles, los nunca escuchados: el indio, el negro, el campesino, la mujer, etc. Así, nació el auge de la literatura de denuncia y del realismo social en nuestro país, impulsado por una situación política y económica extremas.

Sin embargo, Salazar Herrera, por su parte, no se adscribe de una manera tan clara a este tipo de literatura y, de hecho, personalmente no militaba en ningún partido de izquierda, como la gran mayoría de sus contemporáneos literatos. Más bien en sus textos

se manifiesta, sin tintes marcadamente políticos o regionales, la angustia humana, esa que afecta tanto en Japón como en Timbuctú, Swazilandia o Buenos Aires, Nueva York o Acosta... Me refiero a ese sufrimiento que nace de la triste soledad, ese miedo que nos da la horrible tiniebla, esas ganas de desangrarse ante el ingrato desamor, ese odio nacido de la traición que carcome los huesos, la amarga lágrima ante el deseo frustrado, la engañosa venganza que envenena el alma y la mata irremediabilmente, pero que nos tienta con su falsa promesa de recompensa, o el silencio desesperado ante la muerte ingrata.

No me interesa, pues, la circunstancia revolucionaria o simplemente identitaria, ni una circunstancia únicamente nacional o patriótica (posiblemente presentes en los cuentos de Salazar Herrera), sino la circunstancia de la angustia a la que se enfrenta el sujeto moderno en su condición más humana y universal, provocada por su relación con el entorno. Eso sí, debe mencionarse que, en los textos de Salazar Herrera, casi por primera vez en nuestro país y como reconoce la crítica en general, como explicaré en el estado de la cuestión, aparecen los personajes más variados desde toda perspectiva (construyendo así una noción del ser nacional totalmente heterogénea), y que, además, como se verá, también geográficamente se nos pasea por ambientes muy diversos, lo cual por supuesto permite una construcción de una Costa Rica y de lo costarricense muy particulares.

Por eso, el asunto de la identidad, aun cuando me resulta sumamente tentadora — en tanto podría pensarse que se construye a lo largo de los textos una forma del ser costarricense— se mantendrá en la marginalidad de esta labor interpretativa, pues, los relatos por los que voy a transitar nos hablan de seres humanos que no son ni más ni menos que eso, sujetos capaces de sentir angustia, y reír, amar, morir...

En todo caso, cualquier pregunta sobre la existencia, cualquier indagación sobre

la identidad, y por supuesto cualquier intento de responderlas conlleva un nivel de angustia. Pero, más bien, Salazar Herrera pareciera decirnos que más que ticos (la referencia a Costa Rica es ineludible por la referencialidad geográfica y por la utilización del habla popular campesina, aunque no excluyente) somos humanos, y como tales, nos constituimos como sujetos siempre en la circunstancia de la angustia, o mejor, que devenimos sujetos en la relación ineludible con el entorno donde inevitablemente se genera angustia, particularmente en el entorno de la Modernidad.

Por ello, el tema de la identidad no es de mi interés y, de hecho, comprobaré que la referencialidad presente en estos textos apunta a otro lado, más humano y más universal, y sin duda más literario, pues otorga a los textos, como se verá, una gran verosimilitud.

1.3. Objetivos

OBJETIVOS GENERALES

- Determinar el espacio como eje narrativo de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), desde la narratología y la semiótica.
- Establecer una interrelación simbólica entre el espacio, en tanto eje narrativo, de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) y la angustia de sus personajes, partiendo de la semiótica y el psicoanálisis.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar *Cuentos de angustias y paisajes* como un cuentario espacial a la luz de las nociones narratológicas de indicio e informante según Barthes, y a partir de la noción de figura según Todorov.
- Establecer los alcances connotativos del espacio, en términos de la construcción textual del paisaje rural costarricense, en *Cuentos de angustias y paisajes*, mediante un análisis cartográfico y toposémico.
- Determinar las implicaciones simbólicas del espacio, en tanto eje narrativo y su relación con la angustia, en *Cuentos de angustias y paisajes*, a la luz de la semiótica y el psicoanálisis.

1.4. Estado de la cuestión

Carlos Salazar Herrera (1906-1980) es un autor más que reconocido dentro de nuestro ámbito literario, y los comentarios sobre él y su producción son muchos, aunque académicamente nos encontramos más bien con pocos estudios, como se verá a continuación.

Recibió, como ya se indicó, varios premios —incluyendo el Magón (1964), máximo galardón en nuestro país— y sus cuentos han sido publicados constantemente, lo que evidencia no sólo su fuerte presencia en nuestras letras, sino que indica su vigencia. En este sentido, podemos decir que, a pesar de considerarse perenne y enorme referente de la producción literaria nacional, Carlos Salazar Herrera (1906-1980) y su producción han sido objeto, sobre todo, del aparato crítico no académico ni especializado, lo cual llama mucho la atención, pues se hubiera esperado que un autor de este calibre fuera constantemente estudiado. Este relativo silencio no debe interpretarse como un desprecio hacia la producción de Salazar Herrera (1906-1980), porque de hecho no cesa de recibir halagos y homenajes. Más bien, me aventuro a pensar que se debe a que los trabajos académicos abordaron el aspecto más llamativo de su narrativa: el estilo y, de alguna manera, se sintió que ya se había dicho todo, máxime si se toma en cuenta que dicho estilo es impecable y que los textos, al ser extremadamente cortos, pueden dar la sensación (superficialmente hablando) de carecer de complejidad. Pero, vamos por partes, porque la crítica no especializada sobre nuestro autor es muy numerosa y eso me obliga a organizarla. Primero, haré referencia a los trabajos académicos o tesis producidos en torno a la obra de este autor. Luego, me dedicaré a la crítica especializada, después a la

periodística y, por último, a los comentarios sobre su vida y obra.

1.4.1 TRABAJOS ACADÉMICOS (TESIS)

En primera instancia, cabe indicar que llama la atención la poca producción de tesis con los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) como objeto de estudio, ya que únicamente existen cuatro, tres en el área de la literatura y una en el campo de la lexicografía.

La primera, que abre la escena académica para estos cuentos, es la tesis de grado titulada *La prosa artística de Carlos Salazar Herrera en Cuentos de angustias y paisajes*, presentada por Jorge Andrés Camacho en la Universidad de Costa Rica, en 1965, para optar por el grado de Licenciado en Ciencias y Letras.

Esta tesis hace un análisis estilístico, donde se consideran aspectos como giros impresionistas y expresionistas, los recursos sonoros y rítmicos, el valor del silencio, la preferencia del autor por las imágenes visuales y la influencia de las artes plásticas en los cuentos, según indica el autor en su Resumen. De esta forma, Camacho demuestra, en cuatro capítulos de análisis (el primero se dedica al impresionismo y al expresionismo, el segundo a los recursos sonoros, rítmicos y al valor del silencio, el tercero a la influencia de las artes plásticas en los escritos de Salazar Herrera (1906-1980), y el último trabaja las repercusiones artísticas de la relación paisajes-angustias), el carácter artístico presente en la prosa de Salazar Herrera (1906-1980), como él mismo lo señala:

“Tratamos, principalmente, aquellos elementos que hacen artística la prosa de los cuentos, ya sea en su presentación formal, o como portadora de contenidos que requirieron alguna elaboración artística” (Camacho, 1965:1)

Cabe mencionar que, en su último capítulo, Camacho aborda la relación angustia–paisaje, lo cual podría indicar una coincidencia parcial con mi tesis, en cuanto al objeto de estudio, sin embargo, como podrá observarse no es así. En la tesis de Camacho, esto se hace en términos de la noción forma-contenido, con el afán de definir artísticamente la prosa de Salazar:

“la importancia artística que tiene la relación “angustias-paisajes” en los cuentos de Salazar, tanto en la organización formal de ellos (paisajes y acontecimientos se alternan cuidadosamente formando páginas de especial colorido), como en sus contenidos (escenarios o paisajes que determinan las acciones y las emociones humanas; emociones que se desbordan contagiando de psiquismo a los escenarios; escenarios que se llenan de elementos simbólicos que auguran y corean el acontecer humano...)” (Camacho, 1965: 70-1)

Dicho abordaje, a mis ojos, queda más que resuelto en la tesis de Camacho, por lo que hubiera sido redundante retomarlo, y no habría existido ningún aporte en mi trabajo. De esta manera, tanto mi posicionamiento teórico como la finalidad con la que llevo a cabo el análisis de la relación paisaje-angustia se distinguen de los de Camacho.

Yo no parto de la estilística, sino más bien de la narratología, la cartografía literaria, la semiótica y el psicoanálisis, y la relación paisaje-angustia me sirve, también, en el último capítulo de esta tesis, para descubrir el espacio como eje estructurante de los textos, pues la idea es demostrar que la angustia tiene su génesis en la interpretación que el personaje hace del espacio.

El tema del silencio también podría encontrar cierta coincidencia entre el trabajo de Camacho y el mío, pero en realidad el posicionamiento teórico es muy distinto, por cuanto en mi caso se aborda el silencio, en términos narratológicos, como catálisis (Barthes) y, en términos psicoanalíticos, como síntoma; mientras que en la tesis de

Camacho se estudia el silencio, según su valor como elemento de contenido artístico.

Ahora bien, en resumen, la tesis de Camacho aborda el cuentario partiendo de un aspecto importantísimo, y es que todos los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) se hayan atravesados por una visión impresionista de la realidad, lo cual se justificaría por la fuerte incursión del autor en el área de la pintura:

“Esta visión pictórica es un indicio (no esencial) que complementa la actitud impresionista, frecuente en Salazar.”

El arte de ver las cosas con ojos de pintor es sin duda uno de los rasgos más constantes en los escritores impresionistas...”
consideran A. Alonso y R. Lida.” (Camacho, 1965: 12)

Y es, tal vez, en este factor donde más se separa el presente estudio del de Camacho. Dentro de los límites de esta investigación no se toma como variable determinante de algún aspecto textual, la vida o el quehacer del autor, sino que me concentro en las características propiamente literarias e intratextuales del cuentario, a pesar de abordar el referente espacial, el cual precisamente se analiza en tanto modelizado en los textos por el narrador y los personajes.

Así las cosas, amerita mencionar las conclusiones a las que llegó Camacho en torno a Salazar Herrera (1906-1980) y su prosa, sobre todo porque más allá de su innegable precisión, no responden a los fines de mi propuesta investigativa. Fundamentalmente, y a grandes rasgos, Camacho señala que las manifestaciones más notorias de elaboración artística presentes en *Cuentos de angustias y paisajes* son:

- a) Los giros impresionistas y expresionistas que ofrece.
- b) El aprovechamiento de los recursos sonoros y rítmicos de la lengua para lograr belleza y expresividad en sus páginas.
- c) El uso frecuente del “silencio” ya como “economía expresiva” ya como elemento de contenido artístico.

- d) La imitación literaria de formas propias de las artes plásticas.
 - e) La frecuente materialización de objetos inmateriales (las miradas, las palabras, el silencio, la luz, y las sombras, principalmente) y la tosca presentación en los rasgos físicos de otros (sobre todo, los personajes); todo ello para lograr expresividad y vigor en sus narraciones.
 - f) La calculada distribución de descripciones escénicas (“paisajes”) y protagónicas (“angustias”), en sus cuentos.
 - g) La adaptación que hay en sus cuentos entre el estado anímico de sus personajes, sus actuaciones y sus temperamentos, y el paisaje, o escenario, o ambiente en que se mueven.
 - h) La tendencia a sintetizar contenidos (escenas, acontecimientos, paisajes, etc.) mediante formas sintéticas (prosa clausulada).”
- (Camacho, 1965: 73-4)

Tal como se observa, mi propuesta se aleja de forma más que contundente de lo comprobado por la tesis de Camacho, no porque refute lo concluido por él, sino porque tanto nuestras estrategias de análisis como nuestros fines son distintos.

Luego, encontramos la tesis de grado de Yolanda Brenes Ovares, titulada *Focalización en los Cuentos de angustias y paisajes*, presentada en la Universidad de Costa Rica en 1995.

En esta investigación, se parte de la siguiente hipótesis:

“En Cuentos de angustias y paisajes, la focalización del personaje es la representación de una vivencia de angustia, mientras que la focalización externa apunta a su atención hacia el paisaje como operador verosimilizante del mundo interno del personaje.”

(Brenes, 1995: 19)

Como se observa, esta tesis parte ciertamente de la narratología, pero de un aspecto que, por haber sido ya analizado, yo no abordaré: la focalización. Es a partir de ésta, que Brenes analiza la relación entre el sujeto que ve y el sujeto que narra los cuentos,

con un objetivo verosimilizante, como ella misma lo indica.

Es así como en esta tesis de grado se llega a la conclusión de que ciertamente las focalizaciones de *Cuentos de angustias y paisajes* permiten una dinámica coherente, que hace que los cuentos sean semánticamente compactos. Además, señala como, por ello, el límite entre exterioridad/interioridad queda elidido. (Brenes, 1995:77)

Otro elemento que aleja mi tesis de la realizada por Brenes es que ella trabaja con un corpus de únicamente diez cuentos, a diferencia de este trabajo, donde se analizan todos los cuentos.

De estos metadiscursos académicos, debe sintetizarse que la cuentística de Salazar Herrera (1906-1980) ha sido abordada, particularmente desde la estilística, pero además con un claro posicionamiento estructuralista. Además, que ambas tesis reconocen la limpieza del estilo del autor, calificado por ambos como poético y lleno de símbolos pictóricos.

Seguidamente, nos encontramos con la tesis de grado “Los códigos de transformación en los *Cuentos de angustias y paisajes* de Carlos Salazar Herrera” de Elba Bastos Zamora, Anabelle Brenes Sanabria y Rosibel Castro Agüero de la Universidad Nacional, presentada en 1998.

Esta tesis explora en diez capítulos, cómo se presentan en *Cuentos de angustias y paisajes* el código jurídico religioso del vegetal, sexual y el papel desempeñado por la mujer; el código pictórico y asociado al arte, el código folclórico y el código mítico temporal, para establecer cómo el paisaje y el tiempo son generadores de la angustia del hombre en su lucha contra la muerte (Bastos, et al. 1998: 2, 14).

En esta tesis además de los códigos de transformación, se utilizan la categoría teórica del arquitecto, las formaciones discursivas y los aparatos ideológicos del estado,

lo cual pone en evidencia que su posicionamiento teórico es la sociocrítica.

En este sentido, la tesis de Bastos, Brenes y Castro se aleja de la tradicional estilística con la que se tiende a abordar los *Cuentos de angustias y paisajes*, e indudablemente resulta un gran aporte, en tanto permite discernir la realidad social e ideológica en los relatos, y excede los análisis estilísticos o estructuralistas anteriores.

“1. A pesar de que Cuentos de angustias y paisajes es un texto ya institucionalizado, los pocos estudios que existen sobre éste, se han limitado a su análisis estilístico. Por lo tanto, nuestro aporte consistió en proporcionar un nuevo modo de acercamiento al texto que nos permitió deconstruir una realidad social en los relatos.” (Bastos, et al., 1998: 289)

De igual forma, desde una perspectiva ideológica, en la mencionada tesis se demuestra que los aparatos ideológicos: religioso y jurídico han desempeñado un papel importante en la vida del ser costarricense, así como que, si bien el patriarcado sustenta los relatos, se puede observar los inicios de la participación de la mujer en la sociedad.

Esto llama la atención, ya que Yolanda Brenes, en su tesis, también se había referido someramente a este hecho, aunque de forma mucho más contundente:

“Los protagonistas de los relatos son mujeres luchadoras y valientes, en contraposición a la debilidad de los personajes masculinos. Este aspecto de la superioridad femenina podría explorarse en otra investigación del mismo autor” (Brenes, 1995: 79)

Si bien éste tampoco será un elemento que vaya a tratar en mi tesis, indudablemente da cuenta de las múltiples aristas de análisis que pueden utilizarse para trabajar estos cuentos.

Adicionalmente, y aunque no en el área de la literatura, sino de la lexicografía, y

específicamente de la traducción, existe otra tesis que utiliza como objeto de estudio los *Cuentos de angustias y paisajes*, titulada *Estudio de la traducción al inglés del léxico popular costarricense en textos pertenecientes al género literario realista a la luz del skopos del texto meta*, presentada por Elizabeth León Rodríguez, para optar por el grado de magíster profesional en traducción inglés-español, en el 2010.

Esta tesis, en su corpus de análisis, utilizó varios cuentos, aparte de los de *Cuentos de angustias y paisajes* (1947), así como las traducciones de María Luz Méndez (2009) de dichos cuentos:

“Del escritor Carlos Salazar Herrera (1989 y 1947 respectivamente) los cuentos El Carbonero del libro De amor, celos y muerte: tres cuentos traducido como The Carbonero y, El bongo perteneciente a *Cuentos de angustias y paisajes* en inglés The Bongo ambos traducidos por James Hoggard (1994). Del trabajo de investigación de la traductora María Luz Méndez (2009), de la Universidad Nacional de Costa Rica, se analizarán los siguientes cuentos pertenecientes al libro Cuentos de angustias y paisajes del escritor Carlos Salazar Herrera (1947): La bocaracá, El puente, La calera, El novillo, El calabazo, El bongo, Un matoneado, La bruja, El grillo, El beso, Un grito, La ventana, La dulzaina, El mestizo, Los colores, El botero, La sequía, El temporal, El estero, El curandero, La trenza, El cholo, La saca, La montaña, Las horas, El camino, El chilamate, Una noche, El resuello, y El cayuco; traducidos como The Bocaracá, The Bridge, The Limestone Quarry, The Young Bull, The Gourd, The Bongo, Ambushed, The Witch, The Cricket, The Kiss, The Shout, The Window, The Dulzaina, The Mestizo, The Colors, The Boatman, The Drought, The Rainstorm, The Marsh, The Folk Healer, The Braid, The Halfbreed, The 18 Still, The Mountain, The Hours, The Road, The Chilamate Tree, One Night, A Gasp of Air, and The Dugout.” (León, 2010: 17)

A pesar de que esta tesis no atañe a este análisis, como ya indiqué, diré sí que,

entre otras conclusiones, apunta lo siguiente: “la obra fue traducida pensando en el público conocedor del dialecto vernacular afroamericano usado en los Estados Unidos” (León, 2010: 90).

Así las cosas, conviene señalar que los trabajos de tesis abocados al análisis de los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) son tan diversos como escasos, y esto, entonces, solo hace que el aporte de mi estudio sea aún más pertinente y novedoso.

Por último, en este apartado, y como noticia alegre, cabe mencionar que, en marzo del año en curso, 2017, se publicó la traducción del cuentario completo a manos de la académica María Luz Méndez Salazar en la Editorial de la Universidad Nacional, bajo el título *Costa Rican Short Stories of Anguish and Landscapes*. Su interés fue “transmitir el espíritu costumbrista del campesino costarricense, pero también serle fiel, en el inglés, a la obra de Carlos Salazar Herrera (1906-1980), un escritor y artista plástico que combinaba ambas facultades para lograr una prosa-estampa única del paisaje costarricense.” (El mundo.cr). Llama la atención que la académica se refiera al espíritu costumbrista del campesino costarricense, pues sí bien el retrato de las costumbres campesinas se haya presente a lo largo de todo el texto, es posición de esta tesis que el texto excede las características costumbristas y, por lo tanto, no se le puede circunscribir en dicho género⁵, aparte de resultar por demás anacrónico.

⁵ Para comprender que es el género costumbrista revisemos lo planteado por José Luis Martínez en su artículo “Unidad y diversidad”, donde señala que: “el cuadro de costumbres se ajustó muy bien a la descripción literaria de las sociedades latinoamericanas más evolucionadas, a mediados del siglo XIX, en las que se habían fijado usos cotidianos y tipos populares. Describían los costumbristas una sociedad en transición: subsistían aún moldes y usos coloniales en las clases altas, pero la aún reciente independencia había hecho surgir muchos problemas y había hecho más patentes los conflictos y las desigualdades sociales, que los cuadros o artículos de costumbres satirizaban, aun con humor festivo.” (Martínez, José Luis: 75, 1996). En este orden de ideas, el costumbrismo pasa necesariamente por la sátira y se contextualiza en el siglo XIX. En el caso costarricense el referente del costumbrismo es Magón, el cual a finales del XIX y principios del XX, sí contiene la actitud satírica ante el enfrentamiento de clases, no así *Cuentos de angustias y paisajes* que, además, como ya apuntamos, catalogarlo de costumbrista es un anacronismo.

El proyecto se le ocurrió a Salazar en un curso de traducción inversa, donde se le asignó la traducción de “La ventana”; de allí evolucionó a traducir todos los cuentos, debido a la fascinación que los textos ejercieron sobre ella. La profesora se sirvió de la variante del inglés americano denominada *African American Vernacular English* pues, según su opinión, guarda similitudes con el dialecto costarricense [sic.] (El mundo.cr).

1.4.2 CRÍTICA ESPECIALIZADA (ARTÍCULOS ACADÉMICOS E HISTORIAS DE LA LITERATURA)

En esta sección del metadiscurso especializado, encontramos dos tendencias principales, aquellos que realizan análisis de los *Cuentos de angustias y paisajes*, y aquellos que, aun cuando hacen aseveraciones críticas, fundamentalmente lo mencionan para ubicarlo dentro de la historiografía de la literatura costarricense o centroamericana, o para incluirlo dentro de tendencias, movimientos, o generaciones literarias.

En la línea referida sobre todo al estilo de los cuentos y a su análisis, tal y como sucede con la mayoría de los estudios y comentarios críticos que este texto ha generado, según ya he indicado, surge primero el artículo de María Rosa Picado, publicado en la Revista de la Universidad de Costa Rica, donde ella afirma que Carlos Salazar Herrera (1906-1980):

“Es un autor que cuida el estilo y la estructura. Cada desenlace es un acierto, cada final un logro y una invitación incitante para seguir con él, sumergiéndose en sus paisajes, hermanándonos con sus personajes y sus angustias.” (Picado, 1969: 32)

Seguidamente, nos topamos, una vez más, con Jorge Andrés Camacho, pero ahora con su libro *El estilo de los cuentos de Carlos Salazar Herrera* (ensayo crítico y antología), publicado en 1974, por EDUCA. El texto, por supuesto, toma como base la

tesis del autor, la cual es complementada con una antología de los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) que hace Camacho. Y mantiene la perspectiva estilística de la mencionada tesis.

En unas palabras preliminares, el autor explica que para la publicación del libro:

“hemos mantenido una introducción, quizás larga, pensando en la orientación escolar que a este trabajo puede dársele, la cual contiene información general sobre el autor, su situación literaria y algunos intentos críticos sobre su obra; también acerca del género cuento y su relación con la poesía: el trabajo demuestra, entre otras cosas, la frecuencia de una prosa artística, esencialmente motivadora e individualizante por tanto, como en el poema, el signo lingüístico.” (Camacho, 1974: 9-10)

De igual manera, pero con un claro enfoque ideológico, Manuel Picado afirma en su artículo titulado: “Función, espacio y símbolos de Salazar Herrera”, publicado en el *Repertorio Americano* que:

“Los cuentos de Salazar Herrera señalan una ruptura con el cuento tradicional costarricense. Este fue siempre de estructura formal densa, homogénea, cerrada, se caracterizó por la pesadez de los períodos...” (Picado, 1979: 25)

Además, debe mencionarse el artículo “El lector nacional: Cuentos de angustias y paisajes”, incluido en el libro *La casa paterna: Escritura y nación en Costa Rica*, de Flora Ovares, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo, publicado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en 1993. En éste, sus autores señalan el conflicto humano, la estilización del paisaje, el placer y lo femenino, el país leído y el jardín de noche, como categorías de análisis e indican que:

“El título del libro apunta a su vez a otros dos planos que constituyen la particular visión de esta obra. Por un lado, el plano humano (las “angustias”), que remite al argumento, a los

conflictos de las relaciones humanas. En segundo lugar, el paisaje plantea las relaciones entre hombres y naturaleza, la relación hombres-espacio y, por tanto, acude a la descripción.” (Ovares et al., 1993: 215)

En adición a estos textos, se suman múltiples estudios o artículos en revistas académicas, que incluyen interpretaciones y lecturas de *Cuentos de angustias y paisajes*, aunque en su mayoría lo incluyen en un corpus más amplio. Estos solamente los menciono someramente, puesto que no se relacionan en ningún sentido con nuestra perspectiva de análisis.

En el 2004, yo, Tatiana Herrera Ávila, publiqué en la *Revista de Filología y Lingüística* de la Universidad de Costa Rica, el artículo “El incesante canto del Grillo (Duelo y angustia en Salazar Herrera)”, desde una perspectiva psicoanalítica. Con ese mismo cristal, Sonia Jones León publicó, en el 2005, “El lexema “angustia” en un corpus de la literatura costarricense”, también en la *Revista de Filología y Lingüística* de la Universidad de Costa Rica. Un año después, aparece “Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refracción en ocho cuentos utilizados en el tercer ciclo de la educación general básica del sistema educativo costarricense en el año 2005”, publicado por Rodolfo Fernández Carballo y Andrea Duarte Cordero en la revista *Educación* de la Universidad de Costa Rica, donde hay un posicionamiento teórico desde los estudios de género, y una visión pedagógica. Luego, en el 2007, Carlos Francisco Monge, en su texto “Sobre el poema en prosa en Costa Rica” publicado en la revista *Letras* de la Universidad Nacional, incorpora estos cuentos en la narrativa moderna costarricense, la cual se nutrió, en su entender, de las posibilidades que abría la prosa poética.

Ese mismo año, la *Revista Nacional de Cultura*, publicada por la UNED, dedicó

la edición de su número 53 al centenario de Carlos Salazar Herrera (1906-1980), con cuatro artículos centrados en este autor y su producción. El primero escrito por Jacques Sagot, se titula “Angustias, paisajes... y yo”. El segundo de Fernando Contreras Castro lleva como título “Una travesía personal por los paisajes de Carlos Salazar Herrera”. El tercero se llama “Carlos Salazar Herrera” y su autor es Jorge Andrés Camacho. Y, por último, yo, Tatiana Herrera Ávila, escribí “Carlos Salazar Herrera y la circunstancia de la angustia.” Estos cuatro artículos, notoriamente diversos entre sí, se conforman como aproximaciones e interpretaciones personales de los textos, así como del valor literario que Salazar Herrera (1906-1980) posee en el panorama literario costarricense.

Asimismo, también en 2007, se publicó en la revista *Káñina*, el artículo de Olga Marta Rodríguez, “El miedo: rasgo identitario en *Cuentos de angustias y paisajes*, de Carlos Salazar Herrera y en *Urbanoscopio* de Fernando Contreras Castro”, donde se hace un análisis comparativo de ambos textos a través de la categoría teórica del miedo como rasgo identitario, más allá de sus diferencias obvias, como sus coordenadas espaciotemporales.

En un campo completamente distinto de análisis, se ubica el artículo de Gabriel Baltodano Román, “Literatura y cine: El caso costarricense”, publicado como ponencia presentada en el XVI Congreso internacional de literatura centroamericana (Cilca), Sede regional Chorotega UNA, coorganizado por UNA-Universidad de Purdue, abril 2008, pues varios cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) han sido adaptados al cine. Este trabajo analiza concretamente el caso de “La calera”, llevado al cine en 1998 por Percy Angress, y someramente menciona otros de los cuentos que fueron adaptados anteriormente, también, al formato de la gran pantalla.

Igualmente, dentro del campo de análisis audiovisual, en el 2010, Bernardo

Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos publican en la revista *Comunicación*, “Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra de Carlos Salazar Herrera”, donde se analizan las diversas percepciones del espacio que presentan estas producciones audiovisuales, en relación con el contexto histórico en el que son producidas. Si se desea conocer las diversas adaptaciones al cine que se han hecho de los textos de este autor, en este artículo se haya la lista de todas ellas, hasta la fecha de publicación.

Para continuar en los análisis de las adaptaciones cinematográficas de los *Cuentos de angustias y paisajes*, Carolina Sanabria publica, en el 2011, su artículo “La referencialidad a la Nación en la cinematografía costarricense del siglo XXI. Apreciaciones críticas”. En éste se abordan, entre otras, las muchas versiones cinematográficas de los cuentos, así como la que Esteban Ramírez hizo del cuento “El solitario” y bautizó *Caribe*, ajeno a la colección de cuentos que está en estudio, pero perteneciente al mismo autor.

Si bien, las cintas o cortos que se han basado en los textos de Salazar Herrera (1906-1980) componen un rico material digno de ser tomado en cuenta en cualquier estudio, me parece que dado el cuantioso número de ellos, más el resto de material que hay sobre este gran escritor y su obra, basta, por ahora, con dar cuenta de su existencia mediante los artículos académicos que las han estudiado, y así consignar una vez más el valor y la envergadura que ostenta toda la obra de Salazar Herrera (1906-1980).

También, en una tónica extraliteraria, y enraizada en los estudios de género, Laura Chacón Echeverría, publica, en el 2012, su artículo “Encuentros y desencuentros de los cuerpos mutaciones en la transmisión sexo poder”, en la revista *Reflexiones* de la Universidad de Costa Rica. En éste, se toma como ejemplo el cuento de “El curandero”

para referirse a la infidelidad de la mujer.

De vuelta al campo de los estudios literarios, en el 2013, se publica en *Káñina*, el artículo de Rónald Campos López denominado: “El buey en el imaginario y la literatura costarricenses”. En éste, se hace un análisis simbólico del buey en diversos textos, incluyendo los cuentos de Salazar Herrera, en que éste aparece.

De todos estos estudios, cabe indicar su variedad en posturas teóricas, en los campos de análisis, y en lo dicho de los cuentos, aunque a menudo, estos sirven más como la excusa para hablar de otros temas, posiblemente debido a su importancia icónica en la cultura costarricense, y a su presencia incluso en las lecturas pertenecientes al corpus leído en la Secundaria. De igual forma, me parece digno de anotar el hecho de que desde que se abre la crítica sobre estos cuentos allá en la década de los cincuenta, su presencia no ha disminuido, sino que de hecho ha ido creciendo con el transcurrir del tiempo, y no es un tema agotado en lo más mínimo.

Ahora bien, ya dentro de la crítica que se refiere a la producción de Salazar Herrera (1906-1980) para insertarlo en algún marco histórico o literario, es decir la otra tendencia de las críticas que se han referido a los textos en cuestión, hay que empezar por citar a don Abelardo Bonilla, quien en su *Historia y antología de la literatura costarricense* publicada en 1957 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica incluye a Salazar Herrera (1906-1980) y señala que:

“Sus cuentos tienen como características la originalidad en la estructura y en la metáfora la sencillez y economía de medios, tanto de argumentos como de expresión.” (Bonilla, 1957: 129)

Como puede observarse, Bonilla, quien de hecho inaugura la crítica sobre el cuentario, emite un juicio de valor, posicionándose en una perspectiva valorativa de elementos subjetivos, aunque destaca los aciertos del escritor en la forma y en el oficio

literario de la metáfora.

Por su parte, Elizabeth Portuguéz (1964), destaca el valor humano de los textos y afirma que:

“En todos sus cuentos se destaca el rasgo humano. Y esa sensibilidad que hay en el más allá de las palabras, han hecho de Salazar Herrera uno de los creadores que más destacan en el campo del cuento en Costa Rica” (Portuguéz, 1964: 174)

Posteriormente, en 1979, Carlos Rafael Duverrán publica sus *Notas para una reseña de la literatura costarricense*, en donde se apunta que:

“Esta es la primera obra en que, de manera sistemática y con solvencia de recursos expresivos y elementos artísticos, se aplica a temas y motivos nacionales un estilo de prosa poética, de carácter impresionista”. (Duverrán, 1979: 209)

Una vez más, el carácter impresionista, paisajista y estético es destacado en la colección de cuentos de Salazar Herrera (1906-1980), como puede notarse, y es que dicho rasgo, como ya he señalado, es tal vez lo que la crítica insistentemente, no se cansa de destacar.

Del mismo modo, Alicia Miranda Hevia, en su artículo “El cuento contemporáneo en Costa Rica”, publicado en la revista *Káñina*, señala que Salazar Herrera (1906-1980), como Fabián Dobles, escriben cuentos del campo, pues presentan pequeñas tragedias de la vida campesina (Miranda, 1981:36). Este componente es, sin lugar a discusión, fundamental en la producción de Salazar Herrera (1906-1980), y hecho que reconoce la mayoría de la crítica.

Adicionalmente, encontramos el artículo “Visión panorámica de la narrativa costarricense” del escritor y estudioso de la literatura Quince Duncan, publicado en el

número especial de la *Revista Iberoamericana* dedicado a la literatura costarricense. Este artículo es resultado de una investigación que llevó a cabo Duncan, junto con Mayela Mora, Julián González y Guillermo Jiménez, para el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional. En este trabajo, se ubica la producción de Salazar Herrera (1906-1980) dentro de la corriente naturalista (Duncan, 1987: 91), con lo cual no concuerda el presente trabajo. El naturalismo, a mi entender, en tanto género, no se corresponde con una corriente donde se manifiesta la naturaleza, sino con el movimiento literario del siglo XIX, cuya característica más notable es el determinismo y el positivismo, los cuales no encontramos en los *Cuentos de angustias y paisajes*. Es claro que esta diferencia se debe a perspectivas teóricas distintas, y por ello, en realidad este artículo ni merece ni desmerece en relación con lo que yo planteo. Sí es importante acotar que como se verá más adelante, en cuanto a la etiqueta del género o de la corriente a la que pertenecen los cuentos no hay consenso en la crítica, y no es de interés en este trabajo terciar en la discusión.

Se hace necesario, ahora, hacer referencia al libro *100 años de literatura costarricense*, publicado por Margarita Rojas y Flora Ovares, de la Editorial Norma, el cual incluye un apartado sobre *Cuentos de angustias y paisajes*.

Las autoras insertan el estudio de *Cuentos de angustias y paisajes* en el capítulo IV denominado “De la montaña a la costa”, en el cual abordan el período comprendido entre 1930 y 1950. Allí, señalan aspectos temáticos de la colección de cuentos, específicamente en cómo estos giran en torno al conflicto de las relaciones humanas, como el juego de las pasiones y a las relaciones de los humanos con el paisaje. Además, señalan que hay una actitud desrealizadora en el texto provocada por el tipo de descripción del paisaje, la línea argumental simple, el escaso diálogo, la presentación de

un mundo sin objetos, la conducta de los personajes y su habla, y la palabra del narrador, quien al mismo tiempo que conoce el mundo narrado, se relaciona con los personajes como alguien que los escucha (Ovares y Rojas, 1995: 123-24).

Cabe indicar que las autoras hacen una afirmación que atañe directamente a mi investigación, ya que aseveran que:

“En varios cuentos el espacio se identifica con algún lugar de Costa Rica y en otros pertenece a distintos ambientes que es fácil asociar, para el lector costarricense, con algún lugar propio del territorio nacional (playas, montañas, ríos). Por ello, el conjunto de los cuentos podría dar la impresión de una multiplicidad de ambientes. Sin embargo, al igual que sucede con los personajes (variedad de razas), la variedad de ambientes tiende a una misma finalidad estética. Así, como los personajes no son ni conchos ni tipos sociales, sino personajes literarios (es decir no se identifican con lo “nacional”), el paisaje de estos cuentos es uno solo, el que resulta por la unificación conseguida por emplear un lenguaje particular. Tanto es así, que si se prueba a intercambiar en un cuento su paisaje por el paisaje descrito en otro cuento, no se afectaría la historia relatada.” (Ovares y Rojas, 1995: 123-124)

Si bien coincido en que la variedad de ambientes colabora a dar una sensación de unidad espacial en los cuentos, e incluso a demostrar eso me aboco en buena parte de esta tesis; afirmo a lo largo de mi análisis que, por el contrario, es la particularidad del paisaje lo que sirve de detonante para cada relato. Es decir, las angustias narradas y los conflictos experimentados por los personajes están estructurados, si se quiere, a partir de la relación con el paisaje presente en cada relato, por lo que no pueden, bajo ninguna circunstancia, ser intercambiables.

Asimismo, el especialista de la literatura nacional costarricense, don Álvaro Quesada, menciona a Salazar Herrera (1906-1980) en su libro *Uno y los otros* (2002), y

lo hace para ubicar al autor y su producción dentro de lo que Quesada denominara la tercera promoción de escritores, después de la Generación del Olimpo y de la Generación del Repertorio.

“Los cuentos de Salazar Herrera amplían la representación literaria de lo nacional, del Valle Central a la costa y a la montaña, al mismo tiempo que amplían la variedad étnica de los personajes. Estos cuentos mezclan de manera inédita elementos del realismo costumbrista con procedimientos de subjetivación de lo real, para lograr un efecto “desrealizador”: las imágenes cobran autonomía y el paisaje nacional se integra bajo una voluntad estetizante.”
(Quesada, 2002: 157)

Esta tercera generación, la cual Quesada identifica como la quiebra de la unidad, es una signada por el desencanto, y donde reconoce el estudioso una generación con un proyecto intelectual fuerte, en tanto hay dentro de esta promoción otros artistas, como el propio Salazar Herrera (1906-1980) que destaca también por ser pintor (Quesada, 2008:57-73). El hecho de colocarlo en esta promoción de escritores llama la atención, pues lo ubica como perteneciente a la Generación de los 30, a pesar de haber publicado en su totalidad el texto icónico en cuestión en 1947. Tal vez el criterio que privó en dicha clasificación fue el etario, por un lado, o por otro, de tipo artístico, pues en esta Generación o promoción donde encontramos varios escritores que también son artistas plásticos (además de amigos personales del autor), como acabo de indicar. Igualmente, podría deberse al hecho de que varios de los cuentos fueran publicados en el *Repertorio Americano* en los quince años anteriores a 1947. Más allá de ello, en esta tesis se trabajará con los años cuarenta, no tanto por contradecir la taxonomía canónica, si no porque la fecha de publicación en el estudio plateado será crucial, como se verá en el análisis.

Por otro lado, en el *Diccionario de la literatura centroamericana*, publicado por la UNA, se incluye a Salazar Herrera (1906-1980) y se señala que:

“Los relatos son siempre cortos, y en ellos predomina la frase breve, de descripción rápida, sumamente efectiva por lo inesperado de los desenlaces. Alcanzan también una gran fuerza emocional por la identificación entre los seres humanos y el paisaje, lo que da a este último una estatura protagónica.”
(Chacón, 2007: 410)

Este comentario, aunque más referencial que otra cosa, sin duda me resulta útil, en cuanto apunta, cual brújula, el norte de esta investigación: el paisaje, en tanto ciertamente éste se erige como central, o como ombligo sobre el cual se anuda cada uno de los cuentos.

Ese mismo año, Rafael Pérez Miguel, publica con la EUNA, un texto panorámico titulado *El cuento en Costa Rica (La historia y el texto)*, donde se pone en relación la configuración y los contenidos de los textos analizados con constantes y ricas referencias al entorno histórico, de modo que establece una suerte de contextualización sociopolítica e histórica de la producción cuentística nacional. El análisis del libro incluye una panorámica del cuento que se ha escrito en nuestro país, y en lo que se refiere a *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), lo incorpora, mediante el análisis profundo y específico de “La ventana” (Pérez Miguel: 2007).

Ahora bien, de todos estos análisis, fundamentalmente históricos e historiográficos, resulta difícil extraer coincidencias, pues mientras unos lo colocan dentro de distintas generaciones de escritores, otros hablan de su naturalismo o de su preciosismo, o de su esteticismo, o su costumbrismo. Valga la revisión de estos materiales, no solo para obtener luces esclarecedoras que contribuyan al análisis acá propuesto, si no y sobre todo para comprender la enorme relevancia de los *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) y de su autor, tanto en el devenir literario como en el transcurrir histórico de las letras costarricenses.

1.4.3 CRÍTICA NO ESPECIALIZADA Y PERIODÍSTICA

Las publicaciones no académicas que han tomado como eje los *Cuentos de angustias y paisajes* son múltiples, por lo que se mencionarán las más destacadas, y las que señalan aspectos claves tales como la calidad del estilo y del lenguaje según su naturalidad, la referencialidad a la realidad costarricense, y características literarias en general, así como juicios de valor que hayan sido emitidos por alguna autoridad o personalidad en el medio cultural de este país.

Se abre la escena de la crítica con Moisés Vincenzi, ya en la temprana fecha de 1948, a un año de la publicación del texto de Salazar Herrera (1906-1980), en un comentario en el *Repertorio Americano*. Éste es tal vez el primero en indicar su preciosismo en la prosa (Vincenzi, 1948), y además se inicia así la dificultad de encasillar al texto en un movimiento. Los criterios son tan disímiles como que Emilia Prieto, por ejemplo, lo cataloga como romántico (Prieto, 1948), y esto sucede en el mismo número de la famosa revista, donde Vincenzi hiciera su apreciación. Posteriormente, Marta Castegnaro, en el “Día histórico”, espacio del periódico *La Nación*, lo ubica en el realismo (1991:6B). Y hasta el mismo Jorge Andrés Camacho, en su tesis de grado ya antes citada, lo ubica más bien en el impresionismo e incluso en el surrealismo.

Continúo, por otra parte, con el crítico Fabio Muñoz, quien en su artículo “Narración y sentimiento”, publicado en el periódico *Contrapunto*, señala que la prosa es sencilla y los finales sorprendivos:

“Hay en sus cuentos un estilo muy especial: la prosa es sencilla, de vigorosos trazos; denota toda la intención de dejar en suspenso el relato para que el lector construya con la imaginación lo que Salazar no quiso decir, solamente insinúa.” (Muñoz, 1980: 10)

Comenta, de igual modo, Muñoz, que Salazar Herrera (1906-1980) es uno de los pilares de la literatura costarricense; dice, también, que pertenece a una generación que produjo una renovación artística e indica que se le incluye en la generación de los 30 (Muñoz, 1980: 10), lo cual, como se puede haber notado con lo ya elaborado en este estado de la cuestión, cambió con los años, y como ya se mencionó, la crítica especializada más bien lo incorpora en la generación del 40, a excepción de Álvaro Quesada (como ya se consignó) y a Valdeperas.

En el mismo orden de ideas, con el valor agregado de ser didácticos, el Dr. Mario Fernández Lobo se refiere a los textos diciendo que:

“Es importante destacar que la obra de Salazar Herrera tiene matices estilísticos aprovechables en la moderna enseñanza de la lengua. Su estilo directo, de frase breve y concisa; sus metáforas de plástico colorido, en las que siempre está presente el artista y el grabador origina; la brevedad de sus párrafos, sus desenlaces, la más de las veces inesperados, todo ello lo convierten en excelente modelo, no sólo de apreciación estética, sino de formación de estilo.” (Fernández Lobo, 1980: 25)

Por otro lado, Marta Castagnaro, reitera las características ya mencionadas: la descripción poética, el colorido de las metáforas como si fueran pinturas, su brevedad y por ello, su efectividad. (Castagnaro, 1981:19).

Y es que el carácter pictórico de estos textos es reconocido, se diría que, por Fuenteovejuna, así como su precisión y capacidad de síntesis, es decir su brevedad. En el mismo sentido se expresan Alfredo Cardona Peña (1971:24), Luis Ferrero (1980:18), e Ivonne Jiménez (1980:12).

Otro rasgo destacado por los comentarios y reseñas hasta el cansancio es su referencialidad a la vida rural de Costa Rica, los campesinos, las siembras, las cosechas,

las montañas, los ríos, y a las situaciones humanas que aquí se presentan. Cardona Peña (1971:24), Alberto Castro (1972:22) y Lorna Chacón (1994:17) son ejemplo de ello.

Merece atención especial, la voz del propio autor, quien, en una entrevista realizada por el Semanario Universidad, se manifestara sobre la brevedad de su prosa en los siguientes términos:

“Me gusta el cuento sobre cualquier otro género literario, porque me gusta la brevedad en las cosas. Me agrada ver la fuerza de los sentimientos y de las ideas recogidas en pocas palabras y en un poco de espacio.” (Salazar Herrera, 1972: 10)

Además, agrega en relación con sus influencias literarias que: “Admiro mucho a Rafael Arévalo Martínez, pero el autor que más impacto ha causado en mi vida ha sido Horacio Quiroga.” (Salazar Herrera, 1972: 12) Esto, a mi ver, es indiscutible. La deuda, especialmente temática con Horacio Quiroga es evidente.

En otro sentido, Jorge Montero Madrigal hace énfasis en el aspecto humano y la relación de éste con la naturaleza:

“De esta cajita de música que es el paisaje de nuestra tierra, la magia de mi amigo hacía nacer los cuentos. El paisaje y el hombre eran una sola cosa.” (Montero, 1980: 10)

Una vez que he llevado a cabo esta revisión de lo que se ha dicho en los medios no académicos y periodísticos, la dimensión e importancia de la producción de Salazar Herrera (1906-1980) queda más que demostrada.

En adición a esto, me aventuro a afirmar que el hecho de que la crítica no académica sea tan numerosa da cuenta de varios fenómenos. En primer lugar, que la difusión de los *Cuentos de angustias y paisajes* es indiscutible. Posiblemente, debido esto en gran parte a su circulación como texto de lectura en el medio de enseñanza secundaria.

Dicho lo anterior, en segundo lugar, llama la atención que su legitimación suceda más en ámbitos no académicos, y efectivamente, esto podría ser objeto de otras investigaciones orientadas por la Teoría de la Recepción.

1.5. Marco teórico

En esta investigación, partiré —para abordar *Cuentos de angustias y paisajes* de Salazar Herrera (1906-1980)— de diversos enfoques teóricos⁶, los cuales voy a exponer a continuación; no todos, sino al menos los más significativos de la manera más clara, sin perjuicio de retomarlos en los capítulos de desarrollo, y sin implicar que algunos serán, por facilidad o por cuestiones de espacio, explicados conforme analice los cuentos propiamente.

Antes que nada —y para empezar por el principio como recomienda Aristóteles— cabe indicar cómo se abordará el cuentario según su textualidad, esto es calidad de texto que presenta una estructura (Beristáin, 2000:490); pues con base en ella, organizaré toda la argumentación, y luego procederé a las cuestiones del espacio y de la angustia respectivamente, las cuales constituyen, como ya se indicó, las preocupaciones que trataré

⁶ Merece comentarse que, si bien, como todo trabajo de investigación, éste busca la coherencia teórica, en el análisis se convocarán diversas teorías que no siempre participan de ella en forma evidente. Esto porque me declaro perteneciente a la “Sociedad de Amigos del Texto” (Barthes), por lo que mi ética y obligación son con el texto, no con la teoría, y no pretendo aplicarle una receta a mi antojo, sino más bien escuchar las diversas voces que en él, y ante mis ojos lectores, aparecen; aun cuando éstas semejen ser opuestas o irreconciliables. En esa medida, la coherencia vendrá determinada por el texto, a quien yo escucho hablar y guiarme hacia tal o cual teoría. Por ello, y como justificación de esta postura teórica, debe contextualizarse la investigación dentro de una perspectiva ecléctica, según la cual, el texto es la brújula, y el barco del análisis errará por los diferentes nortes que éste marque. Esta postura, además de parecerme la más ética en cuanto no le impone una teoría al texto, resulta muy acorde con la época en la que vivimos, donde todo se relaciona en un gran laberinto de sistemas, aun cuando al principio parezca que no. María Amoretti, al definir eclecticismo lo explica muy bien: “Es una escuela filosófica que procura conciliar doctrinas que parecen las mejores de diversos sistemas.” (Amoretti, 1992:37) Y agrega que la sociocrítica, en tanto ecléctica, representaría “un esfuerzo de síntesis en una propuesta superior”. Tal es mi idea al hablar de eclecticismo, pues pretendo encontrar la síntesis teórica que propone *Cuentos de angustias y paisajes* (en tanto sistema), para dar con la idea superior en el texto, sin importar que a veces las teorías aisladas parezcan no tener relación lógica entre sí, pues ésta se determina en el texto propiamente.

de dilucidar y esclarecer a lo largo de mi exploración.

Desde una perspectiva estructural (narratología), Roland Barthes indicaba que los textos narrativos literarios, en cuanto sistemas, pueden descomponerse en unidades mínimas semánticas (Barthes, 1974: 16) y que nada de lo presente en un relato es gratuito. El arte no conoce ruido (Barthes, 1997: 172). Yuri Lotman coincide con esta visión sistémica del texto (Beristáin, 2000: 490), y más adelante, Barthes retomará el asunto y definirá el texto como una red o tejido (siguiendo su etimología latina), lo cual no se contradice, sino que más bien insiste en la concepción del texto como un sistema organizado con diversos elementos o unidades (Barthes, 1996: 104). Si seguimos esta idea, podemos establecer que un cuentario —como el que nos ocupa— funciona como un gran sistema conformado por pequeños sistemas constituidos por cada cuento en particular.

Pero, antes de seguir, me pregunto ¿qué es un cuento?, y respondo que deberá entenderse, a lo largo de este trabajo, como una variedad de relato o un discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción, tal y como señala Bremond (Beristáin, 2000:126), y además que:

Es importante la consideración de que, en el caso del cuento literario, estamos ante un acto ficcional del lenguaje cuyo emisor no es el sujeto social (el de carne y hueso, el yo del autor que es padre de familia, votante, profesor o propietario, por ejemplo), sino un yo que se coloca en una situación convencional de ficcionalidad, misma que genera el relato literario que es un producto artístico. (Beristáin, 2000:126)

Esta aclaración me pareció importante, a pesar de que puede parecer obvia o muy básica, debido a que esta vez el objeto de mi deseo (el análisis) es un cuentario —*Cuentos de angustias y paisajes*— y, además, porque nunca está de más insistir en el carácter

ficcional de la literatura. Así, no es Carlos Salazar Herrera (1906-1980), el profesor de la Universidad de Costa Rica, ni el pintor, ni el carpintero, quien cuenta los cuentos, sino sus diversos narradores, que a menudo constituyen los personajes de los cuentos.

En este punto, es pertinente traer a colación “El bongo”, relato perteneciente a la colección de cuentos, objeto de estudio de esta tesis. Salazar Herrera (1906-1980) plasma en él, con un hábil y poético recurso de metaficcionalidad, su concepción de lo que es un cuento, mediante la explícita comparación entre el bongo y un cuento, dentro del propio texto:

“¡Un bongo! ... ¡Y qué parecido es a un cuento!

Un bongo es una pequeña embarcación de velas, en donde caben apenas unas cuantas personas. El casco es hecho de una sola pieza, labrada golpe a golpe, a fuerza de hacha y azuela, de un gran tronco de espavel.

Un bongo es para aguas mansas.

Un bongo no se puede aventurar a mar abierta, como los grandes navíos, en donde cabe mucha gente y pasan muchas cosas en sus largas travesías.

Un bongo no puede perder de vista la tierra, porque a pesar de todo sigue siendo un árbol.” (Salazar Herrera, 1990: 41)

Como puede observarse, a partir de este símil, Salazar Herrera (1906-1980) teoriza e indica las características propias del cuento, pues al indicar las características del bongo, está apuntando aquéllas que debe tener un cuento. Veamos. El bongo es una embarcación pequeña, como pequeño o corto es el cuento; en el bongo no caben muchas personas, como pocos personajes tiene el cuento. El bongo está hecho de una sola pieza, así el cuento deberá estar hecho de una sola línea narrativa, escrito golpe a golpe, extraído de un todo mucho más complejo, donde no se diga nada más de lo necesario. El bongo es

para aguas mansas, y de igual manera el cuento. Amerita hacer un paréntesis aquí, y remitir al refrán español “Líbrame de las aguas mansas, que de las malas me libro yo”. Este refrán señala que una persona o una situación pueden parecer tranquilos y calmos, pero en el fondo pueden ser turbulentos, de modo que la serenidad resulta sólo aparente. Al aplicar esto al cuento, y continuando con el símil entre el bongo y el cuento, pueden suceder hechos terribles y dramáticos, pero en la profundidad, en la superficie, debe ser tranquilo, apacible, sin grandes vericuetos ni truculencias formales.

Y, por último, el bongo sigue siendo árbol, por ello no puede irse muy lejos de la tierra: como el cuento no puede irse muy lejos de sus raíces.

Dicho lo anterior, debo agregar, retomando a Barthes, que estas unidades mínimas semánticas del relato se combinan de manera libre a lo largo del sintagma narrativo (Barthes, 1974: 23), y esto les otorga homogeneidad, pues se produce una atmósfera particular compartida por todos los elementos del sistema, por decirlo de alguna manera, por todas las hebras de la red.

Esto será clave en este trabajo, pues partiendo de esta base, es posible analizar cada cuento como una unidad, que, a su vez y en conjunto, conforman el gran sistema correspondiente al cuentario en su totalidad, donde la atmósfera en común se establece a través de categorías teóricas espaciales, como se demostrará a lo largo del trabajo.

Interesa a esta argumentación, por otra parte, explicar las nociones barthesianas de indicio y de informante, ambas englobadas, según Barthes, en el nivel de las funciones, en la medida en que la primera, esto es el indicio, permite conocer los diversos espacios, el carácter de los personajes, situaciones económico-sociales, posiciones filosófica, ética, política y sentimental; y la segunda, o sea el informante, posibilita identificar a los personajes, ubicar los acontecimientos en el espacio y el tiempo, y a su vez, colaborar en

la construcción de los espacios. El nivel de las funciones, junto con el de las acciones y el de la narración constituyen los tres niveles que proponía Barthes (partiendo de Propp, Todorov, Greimas y Bremond) para abordar el estudio literario, en su texto “Introducción al análisis estructural de los relatos”, perteneciente a *La aventura semiológica* (1997).

Como se verá, el nivel de las funciones permitirá identificar de manera clara y concisa las diversas unidades presentes en cada cuento que sirven para la elaboración del espacio como eje textual crítico que, al fin y al cabo, es el interés último de este trabajo. De igual manera, se abordará el nivel de la narración, para comprobar la semejanza estructural de los discursos en cada cuento, para comprender la simbolización del espacio que se logra en cada texto y luego en todo el cuentario como unidad.

Con respecto al nivel de las funciones, cabe agregar que, para diferenciar un indicio de un informante, baste con señalar que el primero supone una actividad de desciframiento, pues conlleva un implícito (que dependerá del lector), mientras que los informantes no, de suerte que sirven como operadores realistas, pues son datos puros y positivos que aportan verosimilitud (Robles, 1983: 54).

La verosimilitud nos interesa porque es gracias a ésta que un texto es creíble, claro está, pero además porque será así como dentro de la textualidad de estos relatos, encontraremos una reconstrucción espacial, geográfica, de Costa Rica, que aparecerá como realista, y hasta referencial, pues tal y como explica María Amoretti:

El discurso literario busca justificarse en otros sistemas que regulen al comportamiento humano, en otros discursos. Por eso, para Barthes, la realidad objetiva en el texto aparece como connotación; es decir, que esos elementos están ahí únicamente para significar la realidad, para producir un efecto de realidad. (Amoretti, 1992: 123)

Pero volvamos a los informantes e indicios, los cuales reiterados coadyuvan por demás a la verosimilitud, y en virtud de ellos además no sólo se adquiere una gran homogeneidad en el sistema completo que es el texto, sino que aparecen diversas relaciones identificables; esto si seguimos los postulados de Tzvetan Todorov sobre el relato ideológico y el discurso total figurado, y si tomamos en cuenta la idea de cuentario de espacio de Wolfgang Kayser.

Todorov indica que el relato ideológico:

...no establece una relación directa entre las unidades que lo constituyen pero estas se nos aparecen como otras tantas manifestaciones de una misma idea, de una sola ley. A veces resulta necesario llevar bastante lejos la abstracción para encontrar la relación entre dos acciones cuya copresencia aparece a primera vista como puramente contingente. (Todorov, 1975: 84)

Vemos como un relato ideológico, para Todorov, establece la homogeneidad precisamente a partir de marcas ideológicas presentes en el texto, no necesariamente evidentes a primera lectura. Esto resulta crucial para nuestro análisis, pues como se verá, *Cuentos de angustias y paisajes* posee dicha homogeneidad ideológica, para lo cual estudiaremos, como se dijo, tanto los indicios como los informantes, pues sino resulta difícil establecer el texto como sistema y, por lo tanto, no se podría encontrar cómo el espacio deviene en el eje estructural de todo el cuentario en tanto totalidad homogénea.

Por otra parte, y aún de la mano de Todorov, para comprender el discurso total figurado hay que partir de la noción de figura, la cual define como:

Es figura todo aquello que se deja describir como tal. La figura no es más que una disposición de palabras, que sabemos nombrar y describir. Si las relaciones entre dos palabras son de identidad, hay figura: es la repetición. Si tales relaciones son de oposición, también hay figura: la antítesis. Si una palabra denota una

cantidad más o menos grande que la que denota la otra, también se hablará de figura: será la gradación. Pero si la relación entre ambas palabras no admite ser denominada por ninguno de estos términos, si sigue siendo diferente, entonces declararemos que tal discurso no es figurado, hasta que algún día un nuevo retórico nos enseñe como describir esa relación imperceptible. (Todorov, 1975:47-48)

En este sentido, *Cuentos de angustias y paisajes* sí es un relato figurado en la medida en que muestra diversas relaciones o figuras entre los espacios y los personajes, a partir de los indicios y los informantes. Esto, se cuenta entre las razones por las cuales podemos analizar el texto como un todo, sin ignorar las particularidades, lo que comprobaremos más adelante.

Por su parte, Kayser estructura las formas épicas a partir de los personajes, el espacio y los acontecimientos. Esta estructuración sirve como base para la taxonomización de los textos en novela, epopeya, o cuento de personaje, de espacio o de acontecimiento (Kayser, 1972:471-489). Como se podrá comprobar más adelante, *Cuentos de angustias y paisajes*, se organiza —gracias a los indicios y a los informantes que señalaré en su momento, y en virtud de las diversas figuras que aparezcan— como un cuentario espacial, donde cada relato es de espacio, pues éste conforma el eje en torno al cual los cuentos se amarran como unidades y como totalidad.

En este sentido, podemos ir introduciéndonos en el espacio literario, que corresponde el punto medular de mi trabajo, y a las ideas materialistas y estructuralistas que atraviesan la perspectiva dominante de este abordaje a *Cuentos de angustias y paisajes*.

No hace falta decir que yo comparto la muerte del autor como “persona real” con los estructuralistas y, por ello, será el texto el que lleve la batuta, sobre la diversa dirección

teórica que pueda seguirse. Si se habla en algún momento del autor, será porque se encuentra enmascarado en el texto y revestido de ficcionalidad, y en ese tanto, debe ser comprendido más como función autorial que como autor.

Pero continuemos. Como se habrá notado, todo lo dicho hasta el momento se relaciona con el espacio, tema crucial de esta tesis y, por ello, debe reflexionarse en torno a él para comprender, en toda su envergadura, la función que éste cumple en la literatura.

La espacialidad literaria resulta un concepto que ostenta una doble dimensión, esto es dos modalidades. Por una parte, en el discurso se representa un espacio, el de la diégesis, en el que se llevan a cabo u ocurren las acciones relatadas, y está el nivel de los elementos de la lengua que construyen el discurso, y que se disponen de una manera particular para conformar un ordenamiento espacial (Beristáin, 2000: 197). Por otra parte, se encuentra la disposición del texto, la gráfica, que se correspondería con el lugar donde la *grafé* se plasma.

Aun cuando ambas modalidades determinan al texto literario, en este trabajo, me centraré en el análisis del primer nivel, esa representación que se hace del espacio, específicamente del espacio geográfico costarricense, en los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) y, por lo tanto, donde ocurren los acontecimientos.

Por su parte, a los ojos de Yuri Lotman, el espacio posee una importancia semiótica enorme ya que es:

“la imagen del mundo” para tal o cual cultura. La base inevitable de la interpretación de la vida a través de la cultura está en la formación del modelo del universo y del espacio.” (Lotman, 1996, p. 205)

Es decir, para Lotman, así como vemos y organizamos el espacio, así

comprendemos nuestro mundo, y esto igual se cumple al ser trasladado al texto literario, ya que los personajes (y con ellos, el lector), comprenden lo que les pasa según se relacionen con el espacio que los rodea.

Esto me obliga a hacer la siguiente aclaración. Mi estudio estará enfocado a analizar precisamente el carácter de representación del espacio más allá de la referencialidad que tanto ha señalado la mayoría de la crítica en el caso de *Cuentos de angustias y paisajes*; es decir, por supuesto que hay referencialidad, pero excede el recurso meramente realista y se vuelve, como comprobaré a lo largo del análisis, central en los procesos narrativos de los cuentos.

Así mismo, me interesa indicar que a menudo se analogizará espacio con paisaje, sin que vaya a obviar sus diferencias. Al respecto, Gustave-Nicholas Fischer distingue, en primer lugar, el territorio del espacio, donde el territorio es el lugar donde un animal se mueve, pues lo necesita para sobrevivir. Este territorio el animal lo demarca de forma instintiva. El ser humano descubrió, una vez que observó esta conducta territorial en el resto de animales, que él, en su condición humana, se desenvuelve en una base espacial. Sin embargo, establecer analogías entre uno y otro espacio es peligroso, pues no hay que olvidar que si bien el ser humano se mueve en un territorio, éste se encuentra simbolizado, y se determina más allá de las condiciones biológicas o instintivas, y podríamos resbalar hacia un biologismo que nos lleve al darwinismo social. El territorio de los humanos se divide en tres: en el nivel primario se encuentra aquel espacio que es ocupado permanentemente por un grupo social específico y cuya violación implica una intrusión en la identidad, como por ejemplo la sala de profesores. El segundo nivel implica ciertos privilegios para los usuarios de dicho territorio, y los territorios públicos que son ocupados transitoriamente, como los bancos. (Fischer, 1981:5-8)

Adicionalmente, Fischer, a parte de las consideraciones ya señaladas, plantea otros tipos de espacios tales como el vital, el ecológico u objetivo, el personal y el social. El espacio vital se corresponde con la idea de ambiente, introducida por Lewin, según la cual el comportamiento humano está determinado por el ambiente. El ecológico es el contexto objetivo, es decir el lugar tal cual sin que medie la interpretación del sujeto, esto es el lugar “real”. El espacio personal constituye el espacio simbolizado por el sujeto, incluye la noción de espacio familiar, pero también de espacio privado, íntimo, y por ello, debe ser comprendido como un dominio subjetivo y “portable”, y el social, es aquel sistema social y emocional que pasa por la idea de ambiente ecológico donde se sostiene la estructura social. Las relaciones entre estos espacios, particularmente desde la perspectiva social, y, según los estudios de la psicología del espacio, implican que se conceptualice el espacio como una categoría integradora donde se instalan interactuando el ser humano y la sociedad (Fischer, 1981:9-15).

“La psychosociologie de l’espace constitue désormais une grille concrète pour l’analyse de la vie sociale, elle propose le rapport de l’homme à l’espace comme une notion intégratrice dans la compréhension de la société et de son organisation. L’aménagement de l’espace est l’expression de l’action d’une société sur l’organisation de sa vie.” (Fischer, 1981:14)

Es en este sentido que hablaré de espacio y de paisaje a lo largo de esta tesis.

En cuanto al paisaje debe señalarse que es un galicismo derivado de *paysage*, que, a su vez, proviene de *pays* 'territorio rural', 'país'; y que si bien el Diccionario de la Real Academia Española le proporciona tres acepciones: “1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar. 2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico. 3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (el espacio natural admirable)” (DRAE,), el concepto como tal debe ser caracterizado a partir del énfasis que se hace en

la mirada, de modo que el paisaje es un espacio transformado por la mirada del observador, pues el concepto como tal presupone la presencia de este agente que observa. Este concepto es utilizado en el ámbito de las artes, la geografía, la arquitectura y hasta por la literatura, pero desde todas las disciplinas, lo determinante es la idea de que hay un observador que interviene en la realidad del espacio observado y lo transforma.

En los mismos términos, y en relación con lo que él denomina telurismo, Fernando Aínza señala que:

“el telurismo lo inauguran cronistas y poetas del período colonial, lo ensalza el romanticismo y la ficción contemporánea lo transforma en paradigma del nunca dirimido conflicto latinoamericano entre tradición y modernidad.” (Aínza, 2003:21)

Y es que la afirmación de Aínza se hace más que pertinente para esta tesis, no sólo por coincidir con la idea de que el observador, el narrador, es el que construye el paisaje, si no que, para él, la relación del sujeto con el paisaje o con lo telúrico constituye el conflicto central de América Latina. Semejante idea a la que hace eco la mayoría de la crítica como de la literatura latinoamericanas, le da una mayor resonancia a los cuentos de Salazar Herrera y a la interpretación propuesta, pues como se verá, la angustia en el paisaje de estos cuentos se origina precisamente en ese gran conflicto latinoamericano.

Así mismo, desde la geografía, Carl Sauer nos proporciona la siguiente conceptualización de paisaje:

“un área compuesta por una asociación distintiva de formas, tanto físicas como culturales.” (Sauer, 2006: 5)

Al indicar que el paisaje posee formas culturales se refiere precisamente a esa transformación que hace el sujeto del área observada. Y agrega que:

“La geografía está basada en la realidad de la unión de los

elementos físicos y culturales del paisaje. El contenido del paisaje se encuentra por tanto en las cualidades físicas del área que son significantes para el hombre y en las formas de su uso del área, en hechos de sustento físico y hechos de cultura humana.” (Sauer, 2006: 5)

De esta manera, a lo largo de mi trabajo, el espacio, entendido según los lineamientos de Fischer y específicamente comprendido como espacio literario desde los postulados de Lotman, se considerará análogo a la categoría de paisaje aquí explicada, pues el paisaje en los cuentos aparece modelizado tanto por el narrador como por los personajes. Esclarecer y dilucidar cómo es que está modelizado dicho paisaje será mi fin último en esta tarea que emprendo.

Dicho lo anterior, otra categoría teórica que se debe explicar y que se desprende del título del objeto de estudio de esta tesis, es la de la angustia desde la perspectiva del psicoanálisis, con el fin de relacionarla con la simbolización del espacio que se hace en los cuentos.

Para ello, habrá que remitirse a Kierkegaard, a Freud y a Lacan, pero eso lo haremos a fondo en el tercer capítulo de análisis, por ser postulados muy específicos. En este marco teórico general, cabe indicar que la palabra angustia según su etimología proviene del indoeuropeo *anghu-*, moderación, relacionado con la palabra alemana *Angst*, y del latín *angustus*: estrecho, referido a los abismos estrechos. En este sentido, la palabra designa un estado afectivo de carácter penoso, caracterizado por aparecer como reacción ante un peligro desconocido o impresión. Suele estar acompañado por intenso malestar psicológico y por pequeñas alteraciones en el organismo, tales como elevación del ritmo cardíaco, temblores, sudoración excesiva, sensación de opresión en el pecho o de falta de aire (de hecho, “angustia” se refiere a “angostamiento”). La angustia se relaciona, sobre todo en el nivel de la doxa, con el miedo, la fobia y la ansiedad, aunque cada uno de estos

está debidamente tipificado en psicología, y especialmente, dentro del psicoanálisis.

Es pertinente recordar que el psicoanálisis sigue construyéndose a sí mismo en tanto disciplina, así como a su objeto de estudio. Dicho esto, resulta fácil comprender que Freud nunca diera una definición concreta de angustia, aunque fue conformándola a lo largo de los años.

De esta manera, tal y como explica Laplanche, (2000: 35-49) Freud desarrolla dos teorías distintas de la angustia. La primera, la empieza a hacer ya desde 1916, en sus primeras conferencias sobre psicoanálisis.

La primera teoría postula que la angustia se relaciona directamente con la neurosis, y tiene, para Freud, un origen de índole sexual. Además, se plantea en esta teoría, que la angustia provoca diversas somatizaciones, lo cual se manifiesta en dolencias físicas o fisiológicas (Laplanche, 2000:58).

La segunda teoría se enfoca más bien en la relación de la angustia con el registro de lo Real (Lacan), quedando así más vinculada con lo ominoso, y con la interpretación o elaboración psíquica de lo Real que hace el sujeto. De hecho, es ante la cercanía o la amenaza de lo Real, que emerge la angustia (Laplanche, 2000: 61-71).

De acuerdo con el interés de mi trabajo, esto es el espacio, y aunque no se pasará por alto la primera, será la segunda teoría que resulte de mayor utilidad, pues precisamente esta conceptualización freudiana plantea que la angustia aparece ante tal o cual interpretación del espacio externo que hace la psique del sujeto, y tal corresponde exactamente a mi planteamiento en cuanto a que la angustia de los personajes en los *Cuentos de angustias y paisajes* tiene su origen precisamente en la representación del paisaje.

Vale adicionar, de igual manera, que el lugar o tópica de la angustia para Freud es

el yo, y así lo afirma: “la angustia es un estado afectivo que desde luego solo puede ser registrado por el yo” (Freud, 1979: 132-3). Esto viene a colación ya que es en el espacio de la psique, donde el espacio externo se vuelve angustiante, de modo que es la representación o simbolización que se hace del entorno, donde aparece lo Real como amenazante y cuando se generará la angustia:

“la argumentación es muy simple, irrefutable: se puede hablar de angustia del superyó o de angustia del ello, pero en el sentido de que el superyó o el ello pueden provocar la angustia; pero el lugar donde se produce la angustia, el portador de la angustia es el yo.”
(Laplanche, 2000, p. 231)

Sin más que agregar, quedan así postulados los lineamientos teóricos que me servirán en este análisis, de modo que fundamentalmente será de la mano del estructuralismo, la narratología y de la semiótica, así como del psicoanálisis, que lleve a buen fin este viaje por los paisajes de Salazar Herrera (1906-1980).

1.6. Planteamiento del problema

Me motiva en esta labor emprendida de investigar *Cuentos de angustias y paisajes* un deseo de demostrar que este cuentario nos habla de la complejísima condición humana y no se limita a las bellas descripciones hartamente resaltadas de nuestro paisaje rural costarricense, el cual antes resultaba meramente un marco referencial para las historias

de los personajes. Más bien, el paisaje se convierte, y esta es mi tesis, en eje narrativo de los cuentos. Pero, además, este paisaje entra en directa relación con las angustias manifestadas por los personajes y se vuelve, investido simbólicamente, juez y parte, es decir a veces detonante y a veces síntoma de la angustia.

La angustia, según Barthes (Fragmentos de un discurso amoroso), es provocada por la ausencia, ¿la ausencia de qué? Siempre e irreductiblemente, toda ausencia remite a la pérdida del objeto (la madre). En este sentido, cada personaje de Salazar Herrera (1906-1980) sufre una angustia, averiguar por qué será parte de nuestra labor.

De esta forma, a grandes rasgos, me abocaré a tomar como punto de partida las siguientes preguntas problematizadoras para proponer esta lectura del paisaje y la angustia:

- ¿De qué modo el espacio se conforma como eje narrativo de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), desde la perspectiva de la narratología y la semiótica?
- ¿Cuál es la interrelación simbólica entre el espacio, en tanto eje narrativo, de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) y la angustia de sus personajes, partiendo de la semiótica y el psicoanálisis?

Y para guiarme en la resolución de dicho problema, planteo específicamente, las siguientes cuestiones:

- ¿De qué manera *Cuentos de angustias y paisajes* se conforma como un cuentario espacial a la luz de las nociones narratológicas de indicio e informante según Barthes, y a partir de la noción de figura según Todorov?
- ¿Cuáles son los alcances connotativos del espacio, en términos de la construcción textual del paisaje rural costarricense, en *Cuentos de*

angustias y paisajes, mediante un análisis cartográfico y toposémico?

- ¿Cuáles son las implicaciones simbólicas del espacio, en tanto eje narrativo y su relación con la angustia, en *Cuentos de angustias y paisajes*, a la luz de la semiótica y el psicoanálisis?

Tales son los problemas que me impulsan a realizar esta investigación, los cuales resolveré a lo largo de mi estudio de *Cuentos de angustias y paisajes*, a pesar de saber de antemano que me enfrentaré a no pocas tribulaciones. Pero cómo evitarlo, cualquiera que se haya conmovido en la lectura de cualquier texto sabe que leer no es ni mucho menos una actividad tranquila o segura; la angustia siempre aflora, y el paisaje de la vida entonces se nos vuelve dantesco. Así las cosas, y sin más preámbulo, correré el riesgo de seguir las preguntas que el paisaje de la angustia me ha planteado en los diferentes cuentos.

1.7. Procedimientos (Plan de capítulos)

En esta tesis, provocada por el texto del escritor costarricense *Cuentos de angustias y paisajes*, publicado en 1947, pretendo analizar el papel que juega el espacio como eje narrativo de los cuentos.

Para ello, en el primer capítulo de desarrollo se abordará la cuestión del espacio desde la perspectiva narratológica, y en esa medida podré establecer su papel en la estructura textual de los cuentos. Aquí utilizaré, fundamentalmente, a Roland Barthes (particularmente con sus nociones de indicio e informante), y a Tzvetan Todorov, y a Keyser pues todos ellos plantean con creces el papel del espacio en la estructura textual. Se trabajará además con la noción de isotopía, para demostrar que el cuentario presenta

un universo homogéneo.

Posteriormente, el siguiente capítulo se centrará en el aspecto del paisaje como eje narrativo de los cuentos. Para ello, se utilizarán diversas teorías del espacio, específicamente la de Yuri Lotman, pero principalmente se partirá, de un estudio cartográfico y toposémico de los textos. De esta manera, podré ser capaz de establecer relaciones entre los cuentos y el paisaje costarricense, más allá de la referencialidad, sino más bien en la construcción de contextos que desbordan el simple escenario o marco de la acción e interfieren con ella en cada texto.

Por último, se propone un tercer capítulo para establecer la relación existente entre los espacios y las diversas angustias que afloran en los textos, esto porque si bien se plateará, en esta investigación, al espacio como eje narrativo, dicho espacio se conforma simbólicamente, una vez que se vuelve motor y síntoma de la angustia que aqueja a cada personaje.

Para ello, en el primer apartado de este capítulo, se hará un análisis de los diferentes orígenes y manifestaciones de la angustia en los cuentos. En el segundo se estudiará la relación existente entre el surgimiento de la angustia y el espacio. Esto se hará de la mano de las teorías psicoanalíticas desarrolladas por Sigmund Freud, Lacan, Laplanche y Braunstein, en tanto el psicoanálisis es la teoría que ha abordado con mayor propiedad el tema de la angustia, y con el apoyo de los estudios sobre el espacio que hacen María Teresa Zubiaurre y Natalia Álvarez Méndez.

El diseño de capítulos, entonces, se puede organizar de la siguiente manera:

I. CAPÍTULO. INTRODUCCIÓN. LA ANGUSTIA DEL CUENTO

1.1. Justificación. Alcances y factibilidad

1.2. Delimitación del tema

1.2.1. El autor

1.2.2. El cuentario

1.2.3. Diégesis de los cuentos

1.2.4. Perspectivas teóricas

1.3. Objetivos

1.4. Estado de la cuestión

1.5. Marco teórico

1.6. Planteamiento del problema

1.7. Procedimientos (Plan de capítulos)

II. CAPÍTULO. LA NARRATIVA DEL PAISAJE (DE NARRATOLOGÍA Y SEMIÓTICA)

2.1. La narratología del paisaje

2.1.1. Los informantes del paisaje

2.1.2. Los indicios del paisaje

2.2. Las funciones y figuras del paisaje

III. CAPÍTULO. EL MAPA DE LA ANGUSTIA. CARTOGRAFÍA Y TOPOSEMIA DEL PAISAJE.

3.1 Análisis cartográfico y referencialidad espacial.

3.2 Análisis toposémico y contexto toponímico.

3.3 Relación texto y contexto y connotación.

IV. CAPÍTULO. LA ANGUSTIA DEL PAISAJE

4.1 Simbolización de la estructura del paisaje.

4.2 Simbolización del paisaje en relación con la angustia.

V. CONCLUSIONES

VI. BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO II

~

LA NARRATIVA DEL PAISAJE (DE NARRATOLOGÍA Y SEMIÓTICA)

2.1. La narratología del paisaje

“Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y, ahora, pensamos en ellas como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza. Kenneth Clark, *El arte del paisaje*. (1971:13)

En este capítulo se plantea como objetivo determinar, desde la narratología los alcances de las categorías espaciales presentes en *Cuentos de angustias y paisajes* de Carlos Salazar Herrera (1906-1980), el cual es nuestro objeto de estudio.

Para ello, voy a establecer la manera en que la categoría teórica del espacio se construye como un eje narrativo fundamental en los textos de *Cuentos de angustias y paisajes*, e incluso como el eje determinante, como el nudo u ombligo del texto. Ese capitoné⁷ (Lacan) semántico que produce el efecto de sentido del texto.

Para tener la capacidad de llevar a cabo estos procedimientos de análisis, lo primero que debe hacerse, según los planteamientos estructuralistas, es segmentar el texto.

Dice Barthes al respecto que:

“Todo sistema es la combinación de unidades cuyas clases son conocidas; por ello, es necesario ante todo segmentar el relato y determinar los segmentos del discurso narrativo que pueden distribuirse en un pequeño número de clases; dicho de una

⁷ La noción de capitoné o punto de capitón, también denominado “punto de almohadillado” (*point de capiton*), en términos de Jacques Lacan, corresponde, en su Teoría del Significante, al momento en el cual, en la cadena, un significante se anuda a un significado para producir una significación. (Lacan, 1956, Clase 21).

palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas.”
(Barthes, 1997: 171).

De esta manera, y siguiendo ese camino trazado por Barthes de segmentar y encontrar las unidades mínimas de la narración, en tanto el texto se conforma como sistema, utilizaré específicamente las nociones de indicio e informante, tal y como las postula en Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos*, y la noción de figura, según Tzvetan Todorov. Estas tres categorías fueron ya debidamente explicadas en el marco teórico, sin embargo, retomo lo que de ellas se ha propuesto, concretamente, y por ahora, las categorías que planteara Barthes; y ya luego, en su momento, me serviré de Todorov.

En primera instancia, debo referirme a la categoría de función, pues tanto el indicio como el informante la componen, y constituye, por ello, el faro que nos guíe por las aguas de este análisis. Así las cosas, la función, dice Barthes, es la mínima unidad segmentable de sentido:

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las acciones (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código. (Barthes, 1977: 12)

Las funciones son esa unidad mínima de sentido que se encuentra dentro del relato para *algo*, esto es que tiene una utilidad, pues como el mismo Barthes afirma, nada en el texto es gratuito. No hay nada que sobre en el arte, dice, “no hay ruido en el arte”. (Barthes,

1977: 19)

Ahora bien, continúa Barthes planteando que estas funciones, o mejor, el nivel de las funciones se construye gracias, por un lado, a los informantes que suceden en el nivel de lo explícito. Es decir que se corresponden con datos positivos, específicamente sobre el tiempo y el espacio, tales como el lugar en el que se dan los hechos narrados, la edad del personaje, actividad que realiza, etcétera. Los indicios, por otro lado, suceden en el nivel de lo implícito (Barthes, 1977: 20-21), y se refieren, por ejemplo, a la psicología o al carácter de los personajes. La combinatoria de estos elementos de la estructura textual garantiza y comprueba la homogeneidad del texto, siendo ésta la tesis que quiero comprobar en relación con *Cuentos de angustias y paisajes*. Es decir, que el texto de Salazar Herrera (1906-1980) se construye como una unidad semántica total, que se cierra sobre sí misma. Debido a esto es que es posible segmentarlo, y más aún, por ello, es que es justo y necesario hacerlo.

De esta manera, a continuación, me voy a referir a los informantes presentes en los *Cuentos de angustias y paisajes*, según mi lectura, para luego proseguir con los indicios, y de esta forma determinar las funciones de estos cuentos, siempre en relación con el paisaje, entiéndase con el espacio.

2.1.1. Los informantes del paisaje

Cuentos de angustias y paisajes se compone como ya había señalado de treinta cuentos. Para el análisis narratológico estructural de este conjunto de relatos, que es mi propósito, se hace necesario identificar los informantes (categoría estructuralista barthesiana ya explicada) en cada uno de ellos, esto con el fin de poder determinar el nivel

de las funciones del texto a posteriori, y así comprender la construcción del espacio que se produce en el nivel de esas funciones, y en el de las secuencias (Todorov), para comprobar, como ya dije, la homogeneidad del cuentario en su totalidad.

Los informantes, decía anteriormente, se corresponden con los datos duros, positivos, explícitos que se dan en el texto acerca de los personajes y sus situaciones, información por el estilo de coordenadas espaciotemporales, actividad o profesión a la que se dedica el personaje, y demás. Dicho de otra manera, los informantes presentan los personajes, el tiempo y el lugar donde ocurren los hechos, de modo tal que anclan el relato en el tiempo y en el espacio y sitúan a los personajes.

Ahora bien, para efectos de cumplir con esta tarea de manera más ordenada, fue necesario plantear isotopías (en términos de Greimás) que me ayudaran a reconocer dichos informantes, esto por cuanto la isotopía permite determinar la coherencia del texto y porque definen una estructura, tal y como explica Amoretti, en la definición del concepto en su *Diccionario de términos asociados en teoría literaria* (1992):

“En términos generales, la isotopía es la interacción de una unidad significativa lingüística cualquiera que puede aparecer en cualquier nivel de un texto. [...] A pesar de su manifestación en un mismo nivel o en diferentes niveles, las isotopías pueden articularse entre sí mediante relaciones que definen una estructura”
(Amoretti: 1992. 72)

Cabe indicar, siguiendo este orden de ideas, que todas las isotopías apuntadas se relacionan o pertenecen al campo semántico del espacio, por ser éste el motor de esta investigación y de los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980). En virtud de esto, de hecho, es que puedo afirmar, como se demostrará a continuación, que el cuentario presenta un universo homogéneo en torno al espacio.

También se hace necesario explicar que no se registran específicamente las citas textuales donde aparecen los informantes, pues sería un trabajo no sólo en extremo arduo, si no que resultaría de nunca acabar, y entorpecería la comprensión del análisis que se está llevando a cabo. Más bien, se han elaborado cuadros, siguiendo las prácticas estructuralistas, con los informantes para cada isotopía. De igual manera, se recuerda que la síntesis de cada cuento se hizo en la delimitación del objeto de estudio, y si fuera necesario, se puede remitir a esta para recordar los textos.

Así las cosas, las isotopías que sirven de herramienta para determinar los informantes son:

- a. La isotopía geográfico-espacial: Adentro/afuera**
- b. La isotopía situacional de cercanía: Aquí/allá**
- c. La isotopía orográfica: Costa/montaña (selva)**
- d. La isotopía elemental-climática: Agua/tierra**
- e. La isotopía biogeográfica: Flora/fauna**

Procedamos, entonces, al análisis de la primera isotopía.

- a. La isotopía geográfico-espacial: Adentro/afuera**

En relación con esta isotopía, cada uno de los cuentos manifiesta de manera explícita y por medio de informantes, que los hechos suceden en un adentro o en un afuera, y a menudo, hay un desplazamiento entre el adentro y el afuera, por lo que ambos se presentan en el relato.

Antes de proceder a la clasificación, se hace pertinente decir que adentro es un adverbio, que indica en su primera acepción “A, o en el interior” (DRAE, 2001, 44). Como adverbio califica entonces la acción, y en este sentido nos sirve como isotopía,

junto con su correlato afuera, que según el DRAE es un adverbio que indica “fuera del sitio en que se está, o lugar público o en la parte exterior” (DRAE, 2001:59), en sus primeras dos acepciones. En este sentido, la isotopía geográfico-espacial da cuenta, mediante los informantes que ahora clasifico si la acción sucede afuera o adentro, siendo estas situaciones espaciales, las cuales colocan en primer plano al espacio, en tanto en todos los cuentos esto se reitera.

De esta manera, primero catalogo los cuentos que se ubican adentro, esto es en un espacio interior y cerrado o que, al menos, sufren un desplazamiento de afuera hacia adentro, en la medida en que los personajes se desplazan de un espacio a otro son:

1. La calera: La casa blanca, la calera blanca y la gruta blanca.	2. El novillo: La casa del muerto, el corral.	3. El calabazo: La casa.
4. Un matoneado: La casa y el comisariato.	5. La bruja: la casa.	6. El grillo: el rancho.
7. La ventana: La casa.	8. El mestizo: El rancho.	9. Los colores: La casa. La fábrica de carretas.
10. El botero: El bote.	11. El temporal: La casa.	12. El curandero: La casa y el cuarto.
13. La trenza: La casa, la cocina.	14. El cholo: El comisariato.	15. La Saca: La saca.
16. El chilamate: Casa fuera de San José.	17. Una noche: La bodega El Resguardo.	

Por su parte, los cuentos que se ubican afuera, esto es en espacios abiertos, al aire libre, en ambientes públicos son los siguientes:

1. La bocaracá: Portón de la casa, y al lado del riachuelo	2. El puente: El puente y alrededores naturales, monte.	3. La calera: La montaña y el tajo tan blancos como la calera.
4. El novillo: El camino.	5. El bongo: El bongo.	6. Un matoneado: El monte, el camino, el

		río. La selva.
7. El grillo: La bahía que rodea al rancho.	8. El beso: Las orillas del río y el río.	9. Un grito: La montaña de Santa María de Dota y la Bahía de Mohín.
10. La dulzaina: La montaña.	11. El botero: El río.	12. La sequía: Afuera del rancho. La montaña seca.
13. El temporal: La montaña. El río.	14. El estero: El manglar y el estero de la Isla de Chira.	15. El cholo: El camino.
16. La saca: El río y el monte.	17. La montaña: La montaña.	18. Las horas. El bongo fuera de la casa. El canal y el pantano.
19. El camino: camino.	20. El chilamate. El patio de la casa.	21. Una noche. El camino, la laguna, la llanura, la playa y Bahía de la Culebra. Guanacaste.
22. El resuello: El manglar.	23. El cayuco: Río Reventazón. El bananal.	

De esta forma, hay diecisiete cuentos que se localizan en espacios interiores (adentro) y veintitrés en espacios exteriores (afuera), pero como se puede observar, varios de los textos ostentan tanto espacios interiores como espacios exteriores, por lo que se yuxtaponen.

Esta yuxtaposición es un hecho destacable, si se recuerda lo teorizado por el propio autor en “El bongo”, como ya se explicó anteriormente en el marco teórico; pues si un cuento es como un bongo, debe ser pequeño, con pocos personajes y para aguas mansas. La multiplicidad de espacios y desplazamiento entre estos contradice esa idea. En este sentido, el texto apunta, como lo veremos luego, a una complejidad espacial, lo cual se constituye en un claro indicador de la fuerte presencia y el peso que el espacio tiene en los relatos.

Por otro lado, y aunque implica exceder la identificación de los informantes,

resulta imperativo referirse a que esta isotopía apunta a varias implicaciones semióticas.

Ambos elementos de la isotopía, el adentro y el afuera, son adverbios. Adentro apunta a estar en el interior; y afuera se refiere a estar en el exterior, lo cual puede ser relativo a un lugar o a una persona y es que, en la literatura, ese espacio que es relativo a un lugar a menudo entra en correlato directo por asociación con un personaje, o con su situación.

Así, en la medida en que el espacio de un texto sea afuera, como en los cuentos señalados, podría darnos claves del interior de la persona, y si es un espacio interno pues, con mucha más razón, estos se pueden relacionar. Sin embargo, dicha relación la haremos más adelante, cuando nos ocupemos de los indicios.

b. La isotopía de cercanía: Aquí/allá.

El aquí y el allá son importantes en tanto evidencian como los personajes se trasladan de un lugar a otro, y además da cuenta de que el espacio es percibido por estos personajes como íntimo o ajeno, cercano o lejano. Ambos son adverbios de lugar que indican la presencia de la gente con la que se habla (DRAE, 2001:191). Es así como esta isotopía se refiere también a la cercanía o lejanía que existe entre los personajes, lo cual colabora claramente a sus angustias, como se verá más adelante.

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. La bocaracá. La madre se ubica en un aquí, y su hijo con la serpiente está en el allá. 2. El puente. La Chela está en el aquí, y Marcial en el allá. 3. La calera. Eliseo está en el aquí, Lina y la Cholita en el allá. 4. El novillo. Luisa está en el aquí y Juan Ignacio en el allá. 5. El calabazo. Zoila está en el aquí y Tito Sandí en el allá. 6. El bongo. El bonguero y Natalia están en el aquí, ella se desplaza al allá al final del cuento. 7. Un matoneado. Rafael Cabrera está aquí, el matoneado que luego se sabe que era su hermano, está allá. 8. La bruja. La bruja está aquí, y la muchacha también. 9. El grillo. El grillo y el indio José están aquí. 10. El beso. Miguelillo está aquí y Rita está allá. 11. Un grito. Matarrita está aquí. Su rancho y sus pertenencias, allá. |
|--|

12. **La ventana.** La mujer está aquí, su marido se desplaza de allá a aquí.
13. **El mestizo.** El mestizo está aquí, Juan Lobo allá.
14. **Los colores.** La madre, Flor de Itabo, Gabino Sojo y Mateo están aquí, aunque Mateo se desplaza al allá.
15. **El botero.** Los dos personajes, Antonio Guadamuz y Juan de Dios Pereira están aquí.
16. **La sequía.** El indio y la india están aquí, la india se desplaza al allá.
17. **El temporal.** Pacho y su yegua están aquí.
18. **El estero.** Maurilio y Toño están aquí y Oliva está allá.
19. **El curandero.** Todos los personajes están aquí, menos las hijas gemelas, que están allá.
20. **La trenza.** Teresa está aquí, su madre también, y luego la comadrona también.
21. **El cholo.** Miguel Camacho está aquí, y el Cholo está allá. Luego el Cholo llega al aquí, pero vuelve a irse al allá.
22. **La saca.** Ramón Jiménez y Pedro Rojas están aquí.
23. **La montaña.** Celso Coropa y Selim Parijare están aquí.
24. **Las horas.** Pablo está aquí, su mujer ella, pero ella se desplaza al aquí.
25. **El camino.** El boyero y su mujer están aquí.
26. **El chilamate.** El hombre está aquí, y su mujer también. El hombre se traslada al allá y vuelve al aquí.
27. **Una noche.** Luis Gaitán y Cristóbal Chamorro están aquí.
28. **El resuello.** Javier Garita está aquí. Talía está allá. Luego, los dos están aquí, y Juan Mayorga está allá.
29. **El cayuco.** Todos, el negro Williams, el nica Rivas, el tuerto Felipe, el zurdo Miguel y Julia María están aquí.
30. **La dulzaina.** La madre y su hijo están aquí, la dulzaina allá.

Una vez determinados los informantes en relación con esta isotopía, salta a la vista que en todos los relatos se presenta un desencuentro, en tanto uno o varios personajes se ubican en un aquí y otros se localizan en un allá, o bien, si los personajes coinciden en el aquí, la mayoría de los encuentros son conflictivos.

Por ello, estos desencuentros o encuentros, cuando coinciden en el aquí los personajes, indudablemente se pueden reconocer como uno de los factores que provocan angustia, lo cual será abordado con detalle en el tercer capítulo, y, como se podrá comprobar posteriormente, el espacio una y otra vez se erige como el eje narrativo.

c. La isotopía orográfica: Costa/montaña (selva)

Esta isotopía da cuenta de que el paisaje retratado en *Cuentos de angustias y*

paisajes se caracteriza abrumadoramente por la espacialidad rural (sobre este concepto profundizaremos más adelante, cuando entremos en las implicaciones simbólicas y al referirnos a los indicios), pues ninguno de los textos se ubica en la ciudad. Esto no debe extrañarnos, pues Costa Rica, para el momento de producción del texto, era un país rural, de producción agrícola predominantemente, y por su geografía, como se podrá demostrar en el segundo capítulo, el *locus*⁸ dominante es la montaña.

COSTA	MONTAÑA
1. El bongo: Golfo de Nicoya. Pithaya, Lepanto, Jicaral, Chomes y Paquera. +	1. La bocaracá: Toro Amarillo. La casa en un claro de la selva. +
2. El grillo: El playón. La bahía.	2. El puente: El puente de madera. El camino de las lajas. La colina.
3. Un grito: Bahía de Moín. Limón. +	3. La calera: Patarrá (Desamparados). La montaña, el tajo, la calera, la gruta. (La carbonera en Higuito). +
4. El mestizo. La costa guanacasteca. Chómes. +	4. El novillo: El camino, la colina estéril.
5. El estero. Manglar, La isla de Chira. Estero. +	5. El calabazo: las manzanas de la tierra. Curridabá. +
6. El botero. El Río Grande de Tárcoles. +	6. Un matoneado: Matorral, camino, río, la montaña, el Cerro de los Pavones. +
7. El temporal. El rancho en el claro de la selva. Río Siquirres. Río Reventazón. +	7. La bruja: Escazú, en las faldas de los cerros. +
8. Las horas. El rancho. El bongo. La ensenada con árboles atormentados y rocas carcomidas. La marea. Los canales y los pantanos.	8. El beso: La montaña. El río.
9. Una noche. El llano guanacasteco, Bahía de Culebra y la playa.	9. Un grito: Santa María de Dota. La montaña. +
10. El resuello: Las olas del mar.	10. La ventana. Potreros. La casa

⁸ El sentido de *locus* aquí y en el resto de la tesis debe entenderse a partir de lo que en retórica se conoce como una de las pruebas artificiales de la *inventio*, es decir, una de las razones en las que se fundamenta la argumentación, el esqueleto de la argumentación, es decir, en términos aristotélicos, como formas abstractas de la lógica. (Beristáin, 2000:274) Así, cuando digo *locus*, me refiero el espacio que se ocupa, pero simbolizado, abstracto y que define al ocupante dentro de todo el mundo representado.

La playa. La costa.	en montaña.
	11. La dulzaina. La finca, la tierra, la montaña junto al río, cañales, precipicios.
	12. Los colores. Altiplanicie, potreros, pueblo de montaña.
	13. La sequía. El rancho en el vientre de la montaña.
	14. El curandero. La casa rodeada de neblina.
	15. La trenza. La casa, el puente, el zacatal.
	16. El cholo. El camino en la montaña.
	17. La saca. El río. La montaña. El charral. La ladera.
	18. La montaña. Terreno baldío, la enormidad de la montaña. El desfiladero. La quebrada. El paredón.
	19. El camino. Paredones de tierra colorada. El camino. El espinazo de la ladera.
	20. El chilamate. Casa del pueblo en la sierra.

Aparte de la considerable dominancia del espacio montano, cabe señalar algunos alcances de esta isotopía. Primero que nada, ambos elementos de esta isotopía, tanto la costa como la montaña, son rurales, y en ese sentido, se ubican en el campo, en términos de la dicotomía campo/ciudad, de ahí, como decía, su carácter rural, y eso determina todo el cuentario, de modo tal que *Cuentos de angustias y paisajes* se ubica en su totalidad en la Costa Rica rural de la década de los cuarenta del siglo XX.

Otra forma de decir la dicotomía campo-ciudad es, también, civilización-barbarie; especialmente si nos ubicamos en América Latina, donde el campo se asocia con la barbarie, lo inhóspito y lo salvaje. Desde las textualidades del siglo XIX, en el cual se estaban formando los estados-nación, se privilegiaba, la idea de la civilización, cuyo

espacio se asociaba con la ciudad, siendo el ejemplo por excelencia de ello el *Facundo: civilización o barbarie* de Domingo Sarmiento.

“Escrito el *Facundo* con la fuerza expresiva y la despreocupación formal del Romanticismo, se plantea allí la lucha entre la barbarie representada por la pampa, por la naturaleza misma americana, y la civilización, traída por los europeos que se da en las grandes ciudades.” (Tamayo Vargas: 1996. 451)

En los textos de Salazar Herrera (1906-1980) dicha oposición o conflicto no se expresa denotativamente, ya que simplemente, como ya acoté, todos los relatos suceden en la ruralidad de Costa Rica, aunque podría estar implícita en el silencio que se manifiesta en relación con la civilización, pero a eso retornaremos cuando analicemos los indicios. Por ahora, efectivamente debe anotarse que esa dominancia de la ruralidad no sólo se sostiene en la referencialidad con la situación del país en dicha época sino que, además, puede encontrar su fundamento en la situación inhóspita en la que se hayan los personajes, la cual sin lugar a dudas provoca angustia, pero no adelantemos criterios, y procedamos con los informantes de la siguiente isotopía.

d. La isotopía elemental-climática: Agua/tierra

Esta isotopía podría confundirse con la anterior, no obstante, en realidad son muy distintas. Primero tanto en la montaña como en la costa puede haber simultáneamente agua y tierra. La isotopía se refiere por un lado al clima que se consigna en cada relato (en caso de que así sea), pero más aún a que ese clima viene dado por la presencia de un elemento dominante, ya sea el agua o la tierra, como se observa a continuación en el siguiente cuadro:

AGUA	TIERRA
La bocaracá: En invierno, una ciénaga. El riachuelo que transcurría a una pedrada de lejos de la casa.	La bocaracá: Toro Amarillo. La casa en un claro de la selva. En verano, un polvazal.
El bongo: Golfo de Nicoya. Pithaya, Lepanto, Jicaral, Chomes y Paquera. El mar	El puente: El puente de madera. El camino de las lajas. La colina. Noche tostada de verano.
Un matoneado: El río, Cerro de los Pavones.	La calera: La montaña, el tajo, la calera, la gruta. En lejanas épocas sin historia, el mar había llegado hasta ahí.
El grillo: El playón. La bahía.	El novillo: Inmensa polvareda, senda dilatada por el calor, la colina estéril.
El beso: El río.	El calabazo: las manzanas de la tierra. Curridabá. En atardeceres de marzo, el sol se ve del tamaño de una rueda de carreta.
Un grito: Bahía de Mohín. Limón.	Un matoneado: Matorral, camino, la montaña, el Cerro de los Pavones.
El mestizo. La costa guanacasteca. Chómes.	La bruja: Escazú, en las faldas de los cerros. Tarde caliente del tercer mes del año.
El estero. Manglar, La isla de Chira. Estero.	
El botero. El Río Grande de Tárcos.	
El temporal. El rancho en el claro de la selva. Río Siquirres. Río Reventazón.	
Las horas. El rancho. El bongo. La ensenada con árboles atormentados y rocas carcomidas. La marea. Los canales y los pantanos.	El beso: La montaña.
La noche. El llano guanacasteco, y la playa.	Un grito: Santa María de Dota. La montaña.
El resuello: Las olas del mar. La playa. La costa.	La ventana. Potreros. La casa en montaña.
	La dulzaina. La finca, la tierra, la montaña junto al río, cañales, precipicios.
	Los colores. Altiplanicie, potreros, pueblo de montaña.

	La sequía. El rancho en el vientre de la montaña.
	El curandero. La casa rodeada de neblina.
	La trenza. La casa, el puente, el zacatal.
	El cholo. El camino en la montaña.
	La saca. El río. La montaña. El charral. La ladera.
	La montaña. Terreno baldío, la enormidad de la montaña. El desfiladero. La quebrada. El paredón.
	El camino. Paredones de tierra colorada. El camino. El espinazo de la ladera.
	El chilamate. Casa del pueblo en la sierra.

e. La isotopía biogeográfica: Flora/fauna

Como ya había indicado, nos encontramos ante un paisaje rural de modo que, sin duda, los informantes relacionados con la presencia de animales y plantas son claves para establecer dicha ruralidad, así como el papel determinante de dicho espacio en los acontecimientos de cada cuento.

CUENTO	FLORA	FAUNA
La Bocaracá	Selva. Árboles. Súrtubas y palmitos.	Serpiente bocaracá. Caballo.
El puente	Árbol de güitite. Pastizal. Espigas moradas de los pastos de calinguero. Cuchillitos de poró. Jocote.	Caballo.
La calera	Troncos de árboles blancos. Hojas tiernas de naranjos.	Bueyes.
El novillo		El novillo. Reses. Potros. Garañón. Gallos.

El calabazo	Adobes, troncos, colina.	
El bongo	Tierra. Árboles. Plátanos, mangle, cocos y tamarindo. Limas, limero.	Aves marinas. Peje. Corvina. Alcatraz.
Un matoneado	Matorral, montaña, cortezas, moras, selva, árbol, pasto.	Pájaro bobo, grillos.
La bruja	Guarias, flor de platanillo, guaria morada, reinas de la noche.	Gatos.
El grillo	Jícaros, tamarindos, cocoteros.	Grillo.
El beso	Caña de bambú, bambúes, naranjas, chira de plátano, cuajiniquiles, sauces, árboles, ramas, hojas.	Barbudos, osos blancos, dragones.
Un grito	Tierra, sembrado, montaña, campo, robledal, robles, musgos, “barba de viejo”, orquídeas, bejucos, hongos, maleza, plantas carnívoras, bosque de horcas.	Caracol, caballo, perros, pájaro.
La ventana	Potreros, santalucías.	Luciérnagas, gato.
La dulzaina	Tierra, monte, montaña, caña, árboles, charral.	Jilguero, abejas.
El mestizo	Charral	Mula, peje, sapo
Los colores	Flor d’itabo, potreros, rastrojos y sembrados, veranera roja.	
El botero	Ramas.	Zancudos, sapos, grillos, lagartos.
La sequía	Musgo, matas, bejuco, hojas de plátano, palmito, árboles grandes, flores.	Yigüirros, chanchos, animales, manigordo.
El temporal	Selva, hongo, cedros, palmitos, árboles, hojarascal, potrero.	Chicharras, buey, yegua, bestia, zopilote,
El estero	Higuerón, guayacán, mangle, almendro.	Chuchecas, ganado.
El curandero	Árbol, musgo, mostaza.	Novillo, mula.
La trenza	Pochote, zacatal, targüá.	Chanco.

El cholo	Cafetal.	Cocuyo.
La saca	Helechos gigantes, charral.	Garrobos, caballos, langostas, palomas, rana de colores.
La montaña	Terreno baldío, montaña, bejucos, raíces, ceiba, árbol, flores salvajes y frutas venenosas.	Culebra, pájaro carpintero, turpial, venados, congos, pavones, ardillas, currés, sajino, pájaros, bueyes, quetzal.
Las horas	Árboles, pantanos, quijongo, “dormilonas”.	Caracol rosado.
El camino	Montañas, charral, hojas, sierra	Bueyes, jilguero.
El chilamate	Chilamate, coyol.	
Una noche	Mangos, piñuelas, matapalos	Potros, garzas, iguanas, bestias, águilas, lagartijas y ranas, congos, serpientes, mariscos, murciélagos, alcavarán, tecolotes, coyotes, vampiros, novillos.
El resuello	Mangle, mangos, marañones, caimitos, palmeras.	Vacas y terneros, alcatraces, delfín, madreporas y cambute, tigre.
El cayuco	Bananal, bambúes, caña brava, lirios silvestres	Lechuza, agüños, congos.

Como puede observarse, al apuntar los informantes sobre las diferentes especies de flora y fauna presentes en los cuentos, el espacio de todos los cuentos es rural, en tanto las señaladas especies forman parte de áreas naturales. Pero, además, es posible indicar que cada texto expone detalladamente la diversidad propia de toda Costa Rica⁹ y valga

⁹ La biodiversidad de Costa Rica es más que reconocida, y es que posee una alta concentración de flora y fauna, microclimas y diferentes hábitats, en territorio muy pequeño. Para corroborar esto baste con citar la descripción oficial del Instituto Nacional de Biodiversidad (INBIO): “Con sólo 51.100 km² de superficie terrestre (0,03% de la mundial) y 589.000 km² de mar territorial, Costa Rica es considerado uno de los 20 países con mayor biodiversidad del mundo. Su posición geográfica, sus dos costas y su sistema montañoso, que provee numerosos y variados microclimas, son algunas de las razones que explican esta riqueza natural, tanto en especies como en ecosistemas. Las más de 500.000 especies que se supone se encuentran en este pequeño territorio representan cerca del 4% del total de las especies estimadas a nivel mundial. De estas 500.000, poco más de 300.000 son insectos.” (INBIO: http://www.inbio.ac.cr/es/biod/bio_biodiver.htm#, consultado el 26 de octubre, 2017). En relación

mencionar que lo hace con un alto valor estético, tal y como lo analizara con creces Jorge Andrés Camacho (1987), según se mencionó ya en el estado de la cuestión. Encontramos así, la vegetación y los animales correspondientes a las costas, así como a las montañas costarricenses, y, de forma semejante, se describen diversos cultivos que indican las diferentes zonas agrarias del país.

Así las cosas, podemos confirmar, como iba diciendo, que el entorno espacial del cuentario simula abarcar todas las diferentes regiones del campo costarricense. En este sentido, igualmente, podemos colegir en que los personajes son campesinos, pues habitan y trabajan la tierra, o son pescadores, en el caso de los cuentos que se desarrollan en las playas. Esto no debe extrañar, pues Costa Rica era eminentemente un país agrario y rural hasta hace muy poco, y más en la década de los cuarenta. Debe agregarse a esto, que fácilmente se comprueba el hecho de que los personajes son campesinos pues los diálogos se dan en la variante de habla campesina costarricense; tan es así que el texto trae un glosario, no sólo para explicar vocablos propios de dicha variante, si no también algunos nombres de la flora y fauna de dicho país.

Cabe indicar conjuntamente, que estos informantes de flora y fauna también nos permiten entrever la existencia de una fuerte relación entre los personajes y esa naturaleza tan costarricense, pues, al estar presentes en gran cantidad, la interacción con los personajes resulta inevitable, y no es para nada casual. De igual manera, al ser descrita tan minuciosamente, debe comprenderse que esta naturaleza no se haya colocada como un mero escenario de los acontecimientos, ni un simple lugar donde se desarrolla la diégesis o mero mecanismo de verosimilitud, si no que forma parte del relato.

con esto, en *Cuentos de angustias y paisajes*, es, como ya decía, más que patente dicha diversidad, como lo muestran los informantes.

Ahora bien, después de haber llevado a cabo esta revisión de los informantes según las isotopías espaciales, se puede afirmar que su función es distributiva. Y, de igual manera, salta a la vista, ya con más contundencia, nuestra hipótesis inicial de que, en los *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), el espacio se construye no como un mero *locus ubi*, si no, más bien como un elemento central en cada texto, en la medida en que se presenta de forma recurrente y constante a lo largo de cada relato. Esta dominancia le otorga carácter de espacial a todo el cuentario, sobre lo que volveremos en los demás capítulos de este trabajo. Pero en este momento, para continuar con este análisis estructuralista procederé ahora a ocuparme de la función de los indicios.

2.1.2. Los indicios del paisaje

Como ya se explicó al inicio de este capítulo, la función de los indicios, según Barthes, ocurre en el nivel implícito del relato. Para ello, habrá que decir que en los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) hay un marcado carácter implícito generado, principalmente, por las descripciones tan evocadoras que hace del paisaje, donde mediante imágenes se construye la atmósfera dominante en los relatos, que por lo general se encuentra cargada de angustia. Similarmente, encontramos la utilización de metonimias para hablar sobre el estado de ánimo de los personajes, como se demostrará a continuación.

Viene a colación señalar que cada cuento, en la edición utilizada de El bongo editores de 1990, ostenta una primera frase que viene separada por un blanco tipográfico o línea de separación del resto del cuento, y que a menudo dicha frase hace referencia al espacio y al nudo del cuento en sí. Se genera, de esta forma, en el lector un efecto de

énfasis, y de anuncio de lo que está por acontecer.

Por una parte, y a modo de ejemplo, en “La bocaracá”, la primera frase que abre el texto y que, de forma más que significativa se encuentra remarcada en negrita y separada por un espacio doble del segundo párrafo (como mencionábamos), dice: **“Aconteció en las inmensas soledades de Toro Amarillo”** (Salazar, 1990: 9-12). Primero que nada, se genera un énfasis en dónde es que ocurre el relato, y luego se nos indica no un lugar si no que es “en las inmensas soledades” de ese lugar. El informante Toro Amarillo (que queda en Alajuela) adquiere una connotación¹⁰ de un espacio que tomará parte importante en el texto, es enorme y además muy solo¹¹. En este mismo cuento, el narrador omnisciente indica lo hostil del paisaje en el que estamos de forma metafórica mediante diversas descripciones. Así, la vivienda construida por Jenaro (el protagonista en este cuento) es áspera, queda a la orilla de un camino abandonado, y dice: “En el invierno... una ciénaga, en el verano un polvazal”. Más aún, nos dice el narrador posteriormente, “Jenaro era un hombre atribulado porque pensaba que la tierra lo malquería”. Como decíamos, la tierra es hostil, y se hace énfasis en la idea de la soledad y del abandono. Desde los primeros párrafos se dice en efecto que el personaje está angustiado, y que es por su relación con el espacio. De esta manera, se genera una atmósfera problemática y conflictiva. Y continúa en la misma tónica: “en las noches sin

¹⁰ Por connotación debe entenderse lo postulado por Barthes, en relación con las indicaciones de Hjelmslev (Barthes, 1990:77-81), donde la connotación es un sistema que resulta en niveles de significación agregados al nivel de lo denotativo.

¹¹ El tópico de la soledad no es ajeno a la literatura latinoamericana, si no que incluso es recurrente, baste con mencionar *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, o *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Y es que como dijera el Gabo en su famoso discurso de aceptación del Nóbel: “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.” (García Márquez, 1982). Se inserta así el cuentero de Salazar Herrera en ese discurso de la soledad que atraviesa a Nuestra América, pues no slo en este cuento si no en la gran mayoría la soledad se presenta como un sentimiento que aqueja a los personajes y que se puede percibir en el paisaje.

luna, una llamita en la linterna tenía el poder de un faro”. Se observa acá el indicio de la gran soledad que rodea al personaje.

Podemos ver en el siguiente cuento, otro ejemplo con la frase inicial: “El tema musical de aquel puente de madera, era como una llamada amorosa al corazón de la Chela” (Salazar, 1990: 15). Asimismo, el cuento lleva por título “El puente” y si en el *incipit* se nos describe el puente tal y como se cita, se produce una asociación del puente con un instrumento musical y con el amor. El lector es capaz entonces de comprender que la Chela está enamorada. Si luego ella, al darse cuenta de que el hombre que ella quiere ama a otra mujer, quema el puente, tal y como se implica en la narración, aunque no se dice de forma explícita, se entiende la relación metonímica que existe entre su corazón roto, y el puente que a ella la remitía a la llegada del hombre que ama.

De una manera más compleja en un proceso metonímico, podemos observar igualmente en “La calera”, que ocurre lo mismo, cuando el narrador dice:

“Ella fue siempre como la piedra caliza, fría, inmóvil, adherida a la roca. Pero ahora había sido calcinada en un horno ardiente de celosas llamas, que la transformó en cal viva, con fuego blanco acumulado.” (Salazar, 1990:25)

En este caso, se establece un paralelismo entre el paisaje y Lina, blanca igual que la calera, y así la calera que es el título del cuento y el espacio en el que acontece el relato se connota aún más y adquiere un papel preponderante, donde el estado de ánimo de ella se encuentra íntimamente relacionado con el paisaje, y al saber también, como se indicó en la diégesis del cuento, que el esposo le es infiel precisamente por esa falta de contraste entre su esposa y el paisaje, y que por eso se deshace de la calera y se va a comprar una carbonera. De nuevo la función que adquiere el entorno no es para nada despreciable, si no que más bien resulta medular.

Esta muestra sirve para ejemplificar precisamente los indicios de los que se echa mano en los relatos de Salazar Herrera (1906-1980) para insistir en el papel crucial que juega el espacio, y así el lector comprende que ese paisaje no es meramente un lugar donde ocurren los hechos narrados, si no que éste se haya estrechamente vinculado con tales hechos.

Resulta importante establecer que todos los indicios de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) son de personalidad y de ambiente al mismo tiempo, lo cual posibilita esa identificación entre el paisaje y el personaje, o mejor, entre el paisaje y la angustia del personaje. Y por ello, en la misma línea de pensamiento, hay que apuntar que estos indicios se caracterizan por ser integradores, en términos de Barthes (1990, p.174).

Otro caso que merece mencionarse como ejemplo de una función integradora a partir de indicios es “El grillo”, donde el indio José dice, una y otra vez: “¡Este rancho no me quiere!” (Salazar, 1990:62). El rancho personificado no lo quiere, y por ello alberga un grillo que no deja dormir al indio José. Es decir, se integran así, mediante la prosopopeya, los elementos espaciales con la angustia del personaje. De hecho, el indio está sufriendo, y el rancho y el grillo son metonimia de aquello que le detona la angustia. Se produce entonces, de esta forma en el cuento, un efecto de angustia existencial que hace síntoma en el hecho de que el rancho no quiere al personaje.

Por otra parte, debo señalar que, en todos los cuentos, se utiliza la catálisis (otra de las funciones barthesianas) (Barthes, 1990: 175), especialmente a través del empleo de los puntos suspensivos, sobre todo en los diálogos, lo cual genera en el lector la sensación de que no se dice todo lo que están pensando o sintiendo los personajes, ni toda la información relevante. Además, sirve de pausa, para enfatizar y darle mayor peso a la frase, hace más lento el ritmo de la narración y también permite que el lector siga

prestando atención al narrador.

De esta forma, y para ilustrar, cito el *incipit* de “El beso” que además de utilizar los puntos suspensivos, utiliza también el elemento de la separación mediante el blanco tipográfico:

“-¿Cómo murió Miguelillo Ureña?... Voy a contarle: murió ahogado.

-Pero... ¿si Miguelillo Ureña sabía nadar!” (Salazar, 1990: 67)

O en el cuerpo de la narración, como ocurre en “El camino”:

“Allí se derrumbaban los precipicios, llorando soledades.

La lluvia...

La noche...” (Salazar, 1990:161)

En este caso, la catálisis ayuda a generar la idea de la ladera por la que baja el camino.

Incluso, se utiliza la catálisis mediante puntos suspensivos al final del relato, como ocurre en “La dulzaina”, por ejemplo: “La dulzaina estaba envuelta en un pedazo de papel celofán que tenía... un color azulito.” (Salazar, 1990: 87)

En todos los textos, la función de la catálisis, como ya he explicado, tiene el efecto de pausa, pero cada vez que aparece, colabora asimismo con enfatizar la relación que existe entre el paisaje, los personajes y sus angustias.

Así, y una vez determinados estas funciones, los informantes, los indicios y las catálisis presentes en los relatos en cuestión, es pertinente proceder a comprobar el carácter figurado de los relatos.

2.2. Las figuras en el paisaje

La categoría teórica de la figura, planteada por Todorov, corresponde como se explicó en el marco teórico, a aquellas relaciones que existen entre dos palabras. Si hay una analogía entre dos palabras, pues la figura es la repetición, si hay una oposición, la figura es la antítesis, y si se trata de una relación de cantidad, pues la figura será de gradación.

Para determinar esa tipología de las figuras en Salazar Herrera (1906-1980), tomé como punto de partida los informantes y los indicios ya identificados, así como la diégesis de cada cuento ya reseñada.

Al identificar estas figuras podremos entonces constatar que, en los *Cuentos de angustias y paisajes*, paisaje y personaje se vinculan o se oponen y es en esa relación donde aparece el conflicto y, por lo tanto, la angustia. Esto permitirá, por tanto, comprobar el carácter espacial de los cuentos.

REPETICIÓN	ANTÍTESIS	GRADACIÓN
La bocaracá, El puente, La calera, El calabazo, El bongo, Un matoneado, La bruja, El grito, La ventana, La dulzaina, El mestizo, Los colores, El botero, La sequía, El temporal, El estero, El curandero, La trenza, El cholo, La saca, La montaña, Las horas, El camino, El chilamate, Una noche, El resuello, El cayuco.	La bocaracá, El puente, La calera, El novillo, El grillo, El beso, El estero, El cholo, La montaña, El chilamate, El resuello.	La bocaracá, El novillo, Los colores.

Debo aclarar, antes de continuar que, como puede observarse, existe, en algunos de los relatos, la presencia de diferentes figuras, y es que pasa que se da una figura de repetición entre dos personajes, pero aparece la figura de antítesis, en relación con el paisaje.

Dicho esto, me detendré a explicar con detalle el caso de “La ventana”, para ilustrar el procedimiento con el que se logró identificar las figuras en cada cuento.

Retomemos, antes que cualquier otro elemento de análisis, la diégesis del cuento. La mujer está esperando a su compañero que había avisado que esta noche regresaba. Después de la espera, él llega, se produce el encuentro, el abrazo, ella le pregunta por su deseo, y él pide agua, pues hace siete años no había podido tomar agua fresca. Cuando ella se va a traerle el vaso, él ve la ventana y se da cuenta que no tiene barrotes porque ella los había mandado a quitar, y con la mirada le da las gracias.

De importancia es resaltar que, como en todos los cuentos, el título se compone de un artículo y un sustantivo, y que este sustantivo hace referencia al elemento clave en el cuento, siendo en este caso, “La ventana”.

Dicho eso, remitámonos a los informantes presentes, según las isotopías que nos sirvieron para dicha clasificación.

Para la isotopía geográfico-espacial: Adentro/afuera, los informantes explícitamente indican que el relato ocurre adentro de la casa. En relación con isotopía situacional de cercanía: Aquí/allá, hay en realidad un traslado entre el allá de donde él regresa y el aquí donde ella lo espera. A la luz de la isotopía orográfica: Costa/montaña (selva), el cuento se desenvuelve en el campo, en la montaña, y así también sabemos que es en tierra, según la isotopía elemental-climática: Agua/tierra, y por último a partir de la isotopía biogeográfica: Flora/fauna, aparecen luciérnagas, y la casa está rodeada de potreros.

Seguidamente, los indicios se presentan desde el segundo párrafo del cuento, y apuntan a una larga espera.

“Sentada en una banca de la salita, de rato en rato, desde la

ventana, hacía subir una mirada por la cuesta... hasta la Osa Mayor.

Las casas, enfrente, blanqueadas con cal de luna, estaban arrugadas de puro viejas.” (Salazar, 1990: 81)

En estos párrafos encontramos los indicios de la espera, esa espera larguísima de ella, que ve hasta la Osa Mayor y las casas a la luz de la luna se ven muy viejas. La sensación que se produce en el lector es que ha pasado un largo tiempo, y durante todo ese largo tiempo, ella ha estado esperando a que él regrese. De forma semejante, la atmósfera que se conforma es lenta, pausada, pero al mismo tiempo, se percibe la ansiedad de la inminente llegada. De igual manera, y para aumentar la sensación de la espera, aparece la catálisis: “Del filtro de piedra caían las gotas en una tinaja acústica, caía una gota y salía una nota... caía una gota y salía una nota.”, o “La llama sobre el pabito daba saltos sin caerse. Era un duendecillo de fuego... Pero al fin, un gatazo de viento se metió por la ventana... y lo botó.” (Salazar, 1990:81)

Se encuentra, además, una reiteración del tema de la ventana. En todo el cuento, se menciona cuatro veces. La ventana es indicio, por una parte, de espera para ella, que está lanzando una mirada desde la ventana, y por otra, de esperanza y libertad para él. Es más, según el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, la ventana simboliza un espacio para la receptividad (Chevalier, 1999: 1055), y qué mayor receptividad que la de la mujer que espera a su hombre durante siete años.

Al final del cuento, y mediante los indicios dados en los últimos párrafos, entendemos que él viene saliendo de la cárcel, por ello la ventana adquiere una importancia más que elocuente, igual que el gesto de ella de quitar los barrotes.

“Hacía... ¡siete años! Que tenía ganas de beber un vaso de agua fresca y pura de aquella resonante tinaja, porque allá... donde él había estado tanto tiempo, el agua era tibia y salobre.

Después... se puso a acariciar con sus miradas la salita de su casa.

¡Su casa! ... ¡Su hogar! ...” (Salazar, 1990:82)

Los indicios, en este caso, indican el dolor que él ha sentido, cómo extrañaba su hogar, y mediante una operación metonímica, el agua y la tinaja resonante, de la que el lector se entera al inicio del cuento, mientras ella lo esperaba, son su deseo porque hacen referencia a su hogar. Nos enteramos así del estado emocional del personaje, y la catálisis colabora, tal y como se observa en la cita.

Dicho eso, puede afirmarse que la figura es la de la repetición. Primero, se manifiesta entre el paisaje que se describe y la espera de la mujer. Luego, hay repetición entre la ventana, la tinaja, y el gato, pues todos sirven para que se produzca la sensación de espera de ella, y luego, se produce aún más repetición, aunque se resemantizan, cuando sirven de indicios de lo que para él ha significado regresar a su hogar.

Una vez definido esto, y haber analizado el cuento, según los informantes, los indicios, la catálisis, y las figuras, podemos perfilar la ventana, en tanto metonimia de la casa y del hogar, es ese espacio añorado por él, y, a la vez, ese espacio donde ella lo ha esperado por siete largos años. De este modo, el lugar, como ya se ha dicho, no es sólo un escenario, sino que es el nudo del cuento.

He ahí la función del espacio, en este relato. Pero para muestra, un botón, pues lo mismo sucede en todos los relatos del cuentario. Y es que como ya he venido adelantando, el paisaje es el gran nudo, la gran función, en tanto circunstancia, detonante, y metonimia de la angustia de los personajes.

Según lo anterior, es posible traer a colación la taxonomía de Kayser, ya explicada en el Marco teórico de esta investigación, para afirmar contundentemente y sin temor a equivocarnos, que *Cuentos de angustias y paisajes* es un cuentario de espacio. (Kayser, 1972:471-489).

Así las cosas, si se toma en cuenta esta clasificación del cuentario como espacial, siendo que el eje central en cada uno de los cuentos y de la colección completa es el espacio, tal y como se logró comprobar, seguidamente se impone proceder a analizar ese espacio desde otro ángulo, pues debe comprenderse ya no solo que el espacio es el nudo de los cuentos, si no de qué manera es que esto ocurre, es decir cómo es que los cuentos se anudan en torno al espacio, y, de manera semejante, las implicaciones semióticas que esto conlleva.

CAPÍTULO III

~

EL MAPA DE LA ANGUSTIA (CARTOGRAFÍA Y TOPOSEMIA DEL PAISAJE)

3.1. Del mapa del paisaje (Análisis cartográfico)

“Los mapas son los ojos de la historia”
Gerardus Mercator

3.1.1 Sobre geografías, mapas y literaturas

La necesidad de ubicarse en el mundo ha acompañado al ser humano posiblemente desde que este se constituyó como tal; conocer y comprender ese mundo ha consistido junto con el ser, el gran problema existencial, la eterna pregunta filosófica.

Los mapas nacieron, justamente, para responder a esa necesidad: ayudar a la humanidad a localizar otros lugares, y más importante, aún, su propio lugar.

Aunque la génesis de los mapas es objeto de múltiples discusiones, pues el concepto de mapa varía, puede señalarse que los ejemplos cartográficos más antiguos encontrados datan del séptimo milenio antes de Cristo (mural de Çatalhöyük en Anatolia), lo cual constata que el afán de representar el espacio ha acompañado a nuestra especie desde sus albores (Black, 2006:p.6).

En efecto, los mapas, en tanto representaciones geográficas del mundo, anteceden a la Historia, entendida ésta como registro escrito. Asimismo, los mapas se consideran tanto arte como ciencia, lo cual les otorga un carácter muy especial, pues pocas producciones humanas gozan de esa capacidad. Ellos dan cuenta de la geofísica, pero además de las visiones cosmológicas de la gente, por lo que se relacionan simultáneamente con el poder y con la geopolítica, así como con la percepción del espacio que tenga determinado grupo en determinada circunstancia. (Black, 2006:p.6).

Y es que el deseo de conocer el mundo que nos rodea se relaciona íntimamente

con la condición humana, en tanto las coordenadas, por antonomasia, que acompañan a la existencia se corresponden con el tiempo y el espacio (cronotopo bajtiniano¹²). Por ello, como dice Bajtín: “la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín, 1986:270)

Es así como, en la medida en que el ser humano tiene conciencia de sí mismo, adquiere conciencia del mundo en el que vive y del lugar en el que se encuentra; y, a menudo, no comprende una sin la otra: su *locus* le otorga identidad.

Además, en tanto se determinan y se conocen dichas coordenadas, el sujeto puede moverse por el espacio e ir apropiándose de él, aprehendiéndolo y conociéndolo, y conforme lo va haciendo, se va construyendo a sí mismo. En consecuencia, como dice Otmar Ette: “detrás del espacio siempre hay movimiento.” (Ette, 2015).

Ahora bien, dicha conciencia de sí mismo y del *continuum* espacio-tiempo que le da asidero, que lo define, determina o limita; dónde se sitúa, pues, el ser humano, constituye una construcción mental, una representación del mundo real que él traslada a los mapas con el fin de ubicarse y moverse por el espacio.

En este sentido, los mapas, a su vez, ciertamente guardan semejanza con el territorio real, pero no son tal cual el espacio representado. Es el famoso dilema entre la cosa y su representación, como en el famoso cuadro de “Esto no es una pipa” de Magritte, de la cual Foucault nos dice:

“Porque apenas ha dicho «esto es una pipa», ha tenido que

¹² El cronotopo bajtiniano es una categoría que si bien utilizaremos poco en este capítulo no puede pasarse por alto, pues resultará útil más adelante. Dice Bajtín, al respecto que: “A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee en dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura” (Bajtín, 1989 [1937–1973]: 269).

retractarse y balbucir «esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa», «esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa», «la frase: “esto no es una pipa” no es una pipa»; «en la frase “esto no es una pipa”, esto no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa».” (Foucault, 1973:13)

La pipa no es su representación, ni es igual a su representación. El dibujo se asemeja a la pipa, y está en lugar de la pipa, pero no es ni será la pipa. El texto que dice que esto no es una pipa, tampoco es una pipa. Esa es la diferencia entre el mundo y el mundo representado. Es lo que hace la literatura y es lo que hacen los mapas.

Los mapas dan cuenta de ese mundo en el que vivimos, de ese espacio o lugar que recorreremos, que transitamos, donde nos movemos, donde transcurrimos, en el que nos acontece la vida, pero nunca son el lugar. Ciertamente, se requiere que los mapas se parezcan, en una suerte de verosimilitud, al lugar que representan y que sean lo más exactos posibles. Sin embargo, deben guardar las distancias (la escala), pues si no se volverían inútiles y absurdos como los mapas del imperio en “El rigor de la ciencia” de Borges.

En este sentido, los mapas tienen la condición de imaginarios por naturaleza, aunque reproduzcan o traten de reproducir fehacientemente lugares reales. En eso se parecen a la literatura.

Adicionalmente, por ser representaciones que nosotros mismos hacemos del mundo, como la misma literatura, los mapas consignan de forma más que elocuente la visión de mundo, tanto del que elabora el mapa como del que lo lee, pues pone de manifiesto la percepción que se tiene de ese mundo representado. Harley (2005), el renombrado geógrafo que deconstruyó la cartografía en tanto ciencia, apunta que:

Lejos de fungir como una simple imagen de la naturaleza que puede ser verdadera o falsa, los mapas redesciben el mundo, al igual que cualquier otro documento, en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales. Lo que

leemos en un mapa está tan relacionado con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y medidos en el paisaje. (Harley, 2005: 61)

Es más, en la representación misma se devela la colectividad que ha imaginado dicha representación. No es insignificante que exista, poco más poco menos, la percepción de que Estados Unidos es el país más grande del mundo, cuando en realidad el territorio de Estados Unidos continental estrictamente hablando quedaría por detrás de Rusia, Canadá, China y Brasil y sería sólo el quinto mayor del planeta (Prieto, 2018).

Otro caso que ilustra las connotaciones de los mapas es el de los cuestionamientos que ha sufrido el hecho de que el hemisferio Norte se encuentre en la parte de arriba de los mapas, en tanto supondría una jerarquización; de ahí el *McArthur's Universal Corrective Map* (Mapa correctivo universal de McArthur) de 1979 que finaliza con la leyenda “Larga vida a Australia, soberana del mundo.”

Y es que los mapas son convenciones sociales; al fin y al cabo, nadie obliga a que el meridiano de Greenwich esté en el centro (Black, 2006: p.9). Recordemos las palabras de Eduardo Galeano, en el mismo sentido:

“Europa es, en el mapa, más extensa que América Latina, aunque en realidad América Latina duplica la superficie de Europa. La India parece más pequeña que Escandinavia, aunque es tres veces mayor. Estados Unidos y Canadá ocupan, en el mapa, más espacio que África, y en la realidad apenas llegan a las dos terceras partes del territorio africano”. (Galeano, 1998, p.251)

Lo anterior quiere decir que los mapas son susceptibles de ser interpretados, leídos, igual que la literatura, e igual que toda representación; y, de hecho, se volvería imperativo casi, interpretar lo que está interpretado en los mapas (si se me permite la redundancia, en términos de Foucault), en la medida en que ellos constituyen una interpretación como tal del mundo y de la geografía, para así poder comprender las nociones de espacio construidas en dichos mapas; y siendo que es de nuestro interés analizar y comprender el

espacio y las connotaciones en el cuentario de Salazar Herrera, se hace más que pertinente la elaboración de mapas, a partir de los textos.

Efectivamente, la semejanza entre texto literario y mapa debido a su circunstancia de representación resulta feliz no sólo porque acerca nuestro objeto de estudio –la literatura– con un método de análisis –la cartografía– sino que, además, nos permite abordar directamente el objetivo específico propuesto para el presente tercer capítulo de la tesis, el cual apunta a: establecer los alcances connotativos del espacio, en términos de la construcción textual del paisaje rural costarricense, en *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), mediante un análisis cartográfico y toposémico.

Pero, más aún, ¿por qué el análisis cartográfico? En el capítulo anterior comprobamos que el cuentario de Salazar Herrera se organiza según el espacio y, de hecho, en virtud del análisis narratológico elaborado, fue posible catalogarlo como un cuentario espacial.

Entonces, ahora, lo que haré a continuación permitirá la comprensión del espacio narrado en *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) como un todo homogéneo, ya no desde principios narrativos o literarios propiamente, si no según aspectos espaciales y geográficos, de modo que se le proporcionará al papel que el espacio cumple en estos cuentos mayor significación y múltiples dimensiones, aparte de que nos llevará a hallazgos insospechados que no quiero adelantar.

Debido a esto, se hace necesario elaborar mapas a partir de los cuentos de Salazar Herrera, específicamente a partir de la geografía simbolizada en los cuentos, tomando como guía los topónimos que existen en los textos.

Dicho eso, resulta pertinente conceptualizar la cartografía en tanto ciencia y examinar su evolución, pues ésta es la que se encarga de producir mapas geográficos,

pero además porque presenta varios dilemas en su misma naturaleza.

La palabra proviene del griego *χάρτης*, *chartēs*, o sea mapa y *γραφειν*, *graphein*, escrito; y se conceptualiza, según lo afirma Raisz, en su *Cartografía general*, como la ciencia aplicada que se encarga de reunir, realizar y analizar medidas y datos de regiones de la Tierra, para representarlas gráficamente con diferentes dimensiones lineales, en escala reducida (Raisz, 1985: p.5).

La cartografía constituye, en los términos mencionados, la ciencia de la elaboración e interpretación de mapas o, como lo indica la definición oficial por excelencia –la que diera la Asociación Cartográfica Internacional en 1966, aceptada además por la UNESCO–:

“Conjunto de estudios y de operaciones científicas, artísticas y técnicas que, a partir de los resultados de observaciones directas o de la explotación de una documentación, intervienen en la elaboración, análisis y utilización de cartas, planos, mapas, modelos en relieve y otros medios de expresión, que representan la Tierra, parte de ella o cualquier parte del Universo.” (Peláez Malagón, 2015:152)

Pero, vamos por partes, pues esta definición no es tan simple como inicialmente aparenta.

Tal y como hemos venido indicando, el ser humano empezó a elaborar mapas desde la Antigüedad y dichos mapas fueron evolucionando con el conocimiento que se iba adquiriendo acerca del mundo y conforme los avances tecnológicos.

No obstante, desde Ptolomeo, con la fundación de la Biblioteca de Alejandría, es que se puede pensar en la sistematización de los mapas para comprender, ya no sólo la ubicación de los lugares, sino incluso su disposición en el cosmos; es decir una interpretación del mundo y, por lo tanto, concebir una cartografía en ciernes.

En efecto, específicamente, con Eratóstenes de Cirene (275-195 a.C.), en la

Biblioteca de Alejandría, nació el concepto de que la Tierra era redonda, y él aplicó las medidas matemáticas para probar sus teorías. Con ese acto se habría originado la cartografía como ciencia. Él mismo habría dibujado un mapa del orbe (Varela, 2007:27-28).

Posteriormente, y también en la biblioteca de Alejandría, vendrían otros muchos que fueron haciendo aportes en el desarrollo de la cartografía como Marino, quien localizó y situó el mundo conocido y habitado dándole cuatro límites: al Norte, Thule; al Sur, Agisymba; al Oeste, Canarias y al Este, China. Marino, además, llevó a cabo la Carta Plana. Asimismo, Claudio Tolomeo allá por los 100 a.C. diseñó lo que hoy denominamos atlas, herramienta fundamental para el estudio histórico y su *Almagest*, o *Manual de astronomía esférica y teórica*, donde diferenciaba la geografía de la *orchografía*, pues una debía ocuparse de describir el mundo conocido y habitable y la otra, dedicarse a los detalles particulares como ciudades, ríos, puertos y demás accidentes (Varela, 2007:27-28).

Ya en la Edad Media, el siglo XIII, tuvo un gran auge la cartografía náutica debido tanto a la influencia del mundo clásico en el mundo musulmán, como debido a las Cruzadas. Los portualanos, vigilantes de los puertos que se encargaban de describir primero oralmente y luego gráficamente los litorales, jugaron un papel preponderante en el desarrollo de la mencionada cartografía (Varela, 2007:29).

Otro salto cualitativo en lo que al desarrollo de la cartografía se refiere fue la invención de la Imprenta, pues anteriormente debían ser dibujados a mano. Y, ya para nuestros días, en el siglo XXI, los programas en línea y de computadora permiten confeccionar mapas asombrosamente exactos.

Sin embargo, el panorama se complica con la definición de cartografía, desde que,

en la década de los ochenta del siglo XX, las certezas con las que la Modernidad¹³ había investido al conocimiento científico se ponen en crisis.

De todas maneras, ya la cartografía como tal, al participar, según la propia definición, tanto del arte y de la ciencia, como de la técnica a la vez, generaba dificultades teóricas. Pero, con el advenimiento de los estudios de la Postmodernidad y el surgimiento de los Estudios Culturales, se empieza a problematizar, además, la exactitud, la referencialidad de los mapas y se reconocen como objetos portadores de ideología, de símbolos, y de subjetividades.

En particular, autores como J. Harley (*Mapas, conocimiento y poder*, 1988) insistieron en la urgencia de replantear la concepción epistemológica de la cartografía, tomando en cuenta la dimensión sociopolítica de los mapas.

Tras los pasos de Harley, puede mencionarse a Milton Santos (1992), Ives Lacoste (1994) y Horacio Capel (2002) quienes pusieron en crisis las nociones positivistas de la cartografía, y se orientaron, más bien, ya no solo a la ideología que porta el mapa, si no al ámbito de la recepción, esto es la interpretación que hace el lector del mapa (Peláez Malagón, 2015:154).

Así las cosas, y puesto que en este capítulo llevaré a cabo un análisis cartográfico de los cuentos de Salazar Herrera, en vista de que el espacio conforma el eje narrativo en el cuentario, y debido a que los personajes, junto con el lector (por obra y gracia de la

¹³ La Modernidad debe ser entendida como Nuevo Régimen, en oposición a la Edad Media, y al Antiguo Régimen. Esto es como un ethos y un paradigma, según el cual el progreso y la razón son la promesa, esto para alcanzar, la mayoría de edad, en palabras de Kant, para ser más civilizados. Es el paradigma que se cimenta sobre las bases epistémicas de la Ilustración, las bases políticas de la Revolución Francesa, y las bases económicas de la Revolución Industrial. Foucault la entiende como: “un modo de relación respecto a la actualidad; una elección voluntaria que hacen algunos; en fin una manera de pensar y de sentir, una manera de actuar y de conducirse que, simultáneamente, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Un poco, sin duda, como eso que los griegos llamaban un ethos” (Foucault, 1993: 7).

palabra), se sitúan; es decir, encuentran su lugar en el mundo, o más bien lo desencuentran, lo extrañan, lo alienan, lo sufren, lo aman y lo rechazan, lo viven y lo mueren; de ahí el conflicto, de ahí la angustia; se hace más que oportuno traer a colación la cartografía cognitiva –categoría planteada por Frederick Jameson–, la cual nos servirá como tránsito hacia la cartografía literaria.

La categoría de Jameson merece cierto detenimiento, no sólo por su complejidad si no porque pertenece a un paradigma teórico bastante posterior al texto en cuestión, y porque fue concebida en condiciones sumamente distintas: los inicios de la globalización, tal y como se conceptualiza hoy en día, y desde los estudios de la Postmodernidad. Me permitiré este aparente anacronismo ya que la categoría, como se podrá observar, aportará elementos esclarecedores para nuestro análisis.

No obstante, y antes de hacer referencia a los postulados de Frederick Jameson, me resulta perentorio aclarar que el posicionamiento teórico de mi tesis no pasa por un intento realista o positivista de identificar texto con referente. Si bien, se identificarán los lugares en el mapa que aparecen en el texto de Salazar Herrera (1906-1980), y se trazará una cartografía, no es para otorgarle un tinte verídico o histórico, pues partimos siempre del carácter ficcional del texto. Preferiblemente, se trata de apuntar a una “literaturización” del entorno costarricense de la década de los años cuarenta, según el cuentario, y encontrar, en dicha literaturización, el *locus* justo para la angustia (la patología) de los personajes; esto en consonancia con las más recientes concepciones de la cartografía.

Establecido lo anterior, pasemos a Jameson, quien en sus “Ensayos sobre el postmodernismo” (1991) propone la urgencia de elaborar mapas cognitivos para poder comprender el mundo en el que vivimos, en tanto las nociones espaciales dominantes han cambiado drásticamente, y ya no se concibe el espacio según las estructuras modernas.

El mapa cognitivo, que es la categoría que interesa, se concibe, según el teórico de la postmodernidad, como el instrumento que es capaz de:

“permitir una representación situacional por parte del sujeto individual de esa más vasta totalidad imposible de representar que es el conjunto de la estructura de la ciudad como un todo.” (Jameson, 1991: 83)

Como se ve, Jameson hace referencia a la concepción espacial del entorno y del *locus* que anteriormente mencionábamos. Pero además se refiere precisamente al carácter representativo de los mapas y señala que:

“El mapa cognitivo no es exactamente mimético, en ese sentido antiguo del término; de hecho, los problemas teóricos que plantea nos permiten recomenzar el análisis de la representación a un nivel más alto y mucho más complejo.” (Jameson, 1991: 82-83)

En este sentido, en la medida en que el mapa posee ese carácter representativo es susceptible de ideología. Esto nos lleva a las consideraciones que plantea el propio Jameson, ya que al traer a la mesa la noción de ideología, se deben discutir las salvedades que tanto Marx como Althusser hacían en relación con ésta. Para ellos, entre más abstracta una producción menos ideológica era, de modo tal que desde la perspectiva althusseriana y marxista, la ciencia se opondría diametralmente a la ideología. Y Jameson, por su parte, sostiene que en esta fractura u oposición se deja de lado lo Simbólico (Lacan), es decir el nivel de la representación (Jameson, 1991: 86).

La ciencia no escapa a la ideología porque no escapa a lo Simbólico y, en consecuencia, dicho nivel se deberá incorporar como elemento de análisis en el cuarto capítulo de esta tesis, aunado a las significaciones espaciales que encontremos gracias a nuestro análisis cartográfico y toposémico.

Como iba diciendo, traigo a colación esta categoría de mapa cognitivo y sus sutilezas, porque, en el marco de estos planteamientos de Jameson, se encuentra la base de la idea de la cartografía literaria, una de las subdisciplinas de la Geografía literaria:

“aparecida a principios del siglo XX y concebida en el momento de su consolidación como el estudio del espacio en la literatura (el espacio ficcional creado por el lenguaje literario de un autor) y asimismo de la literatura en el espacio (cuestiones como la difusión de una obra en el espacio histórico real) (Moretti, 1999); para ello, cuenta con una subdisciplina o disciplina auxiliar, la Cartografía Literaria, encargada de proporcionarle un posible método para analizar la particular geografía de la literatura (Piatti, Reuschel y Hurni, 2009, p. 3-4), basado en el uso sistemático de mapas (Moretti, 1999). Apuntamos que ambas disciplinas se consolidan en gran parte por efecto del giro espacial experimentado por las Artes, las Humanidades y las Ciencias Sociales a partir de los años 80, conforme se reconoce la relevancia del espacio para la producción de los fenómenos culturales y para su comprensión (Warf y Arias, 2008, p. 1).” (García Gomez, 2018: 121)

De esta manera, elaboraré un mapa literario, siguiendo los caminos trazados fundamentalmente por Franco Moretti, quien hiciera lo propio con la novela europea del siglo XIX, en su libro *Atlas de la novela europea, 1800-1900* (1997).

En el texto mencionado, Moretti elabora mapas a partir de los textos literarios y es así capaz de extraer varias conclusiones tanto literarias como socioeconómicas y geopolíticas. Y es que, según su explicación, los mapas literarios sirven como herramientas de análisis, en dos sentidos:

“Primero, demuestran la naturaleza *origebunden*, ligada al lugar de la literatura: cada forma, como veremos, con su geometría, sus confines, sus tabúes espaciales y sus flujos de movimiento. Y después, los mapas ponen de manifiesto la lógica interna de la narración: el espacio semiótico, de la trama, en torno al cual la narración se auto-organiza. La forma literaria aparecerá así como la resultante de dos fuerzas contrarias, e igualmente importantes: una externa y otra interna. Es el problema de siempre, y en el fondo el único problema verdadero de la historia literaria: la sociedad, la retórica, y el entrelazamiento de ambas.” (Moretti, 1999:7)

Mi tesis se orienta más en la segunda línea señalada por Moretti, sin despreciar uno que otro alcance del primer aspecto, que se verá sobre todo cuando se analice la toponimia presente en el cuentario. Sin más preámbulo, manos al mapa.

3.1.2 La cartografía del paisaje

“Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles,
 tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas.
 Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar;
 los hombres salen en busca de aventuras, pero nunca se hallan en soledad.
 El universo es vasto, pero es como el propio hogar,
 pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas;
 el universo y el ser, la luz y el fuego, son muy distintos,
 pero nunca se convierten en completos extraños,
 pues el fuego es el alma de toda luz,
 y todo fuego se cubre de luz.”
 György Lukács. 2010:21

Recordemos que en el capítulo anterior quedó demostrado que los cuentos de Salazar Herrera (1906-1980) conforman un cuentario espacial, en términos de la taxonomía de Kayser, esto desde el análisis que se hizo de los informantes, los indicios y las figuras.

Para complementar lo anterior, sirve traer a colación la conceptualización del espacio en el texto literario, según Yuri Lotman, donde éste: “se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo” (p.270). Precisamente debido a esto, elaborar un mapa o una cartografía a partir de un texto literario que entre en relación intertextual con los lugares geográficos existentes constituye no solo un método de análisis más que viable, si no que oportuno.

En otro orden de ideas, es adecuado también hacer referencia a la categoría de texto cultural, pues el mapa literario, según lo indicado, apunta precisamente a éste, y, de hecho, se retroalimentan entre sí.

Según los lineamientos que diera Edmond Cros, el texto cultural debe concebirse

como un esquema narrativo fijado, en la doxa y que “se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido” (Cros: 2003:189).

Pero para comprender lo anterior, debemos recordar también que, para Cros, la Cultura debe entenderse: “como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad” (Cross, 2003: p.10).

De esta manera, un texto se inserta en ese espacio que es la Cultura, y conforma el texto cultural; y como los mapas se refieren a ese espacio, en tanto son portadores de ideología (como ya se estableció), a su vez, dan cuenta del texto cultural, el cual:

“como un fragmento de intertexto de un determinado tipo que interviene según modos específicos de funcionamiento en la geología de la escritura [...] corresponde a un modelo infinitamente retransmitido [...] y] se presenta como un bien colectivo” (Cross, 2003: p.25).

Entonces, el vínculo entre el mapa y el texto cultural puede catalogarse como intertextual e, incluso, es posible establecer, asimismo, una relación intertextual entre el texto literario y el texto cultural.

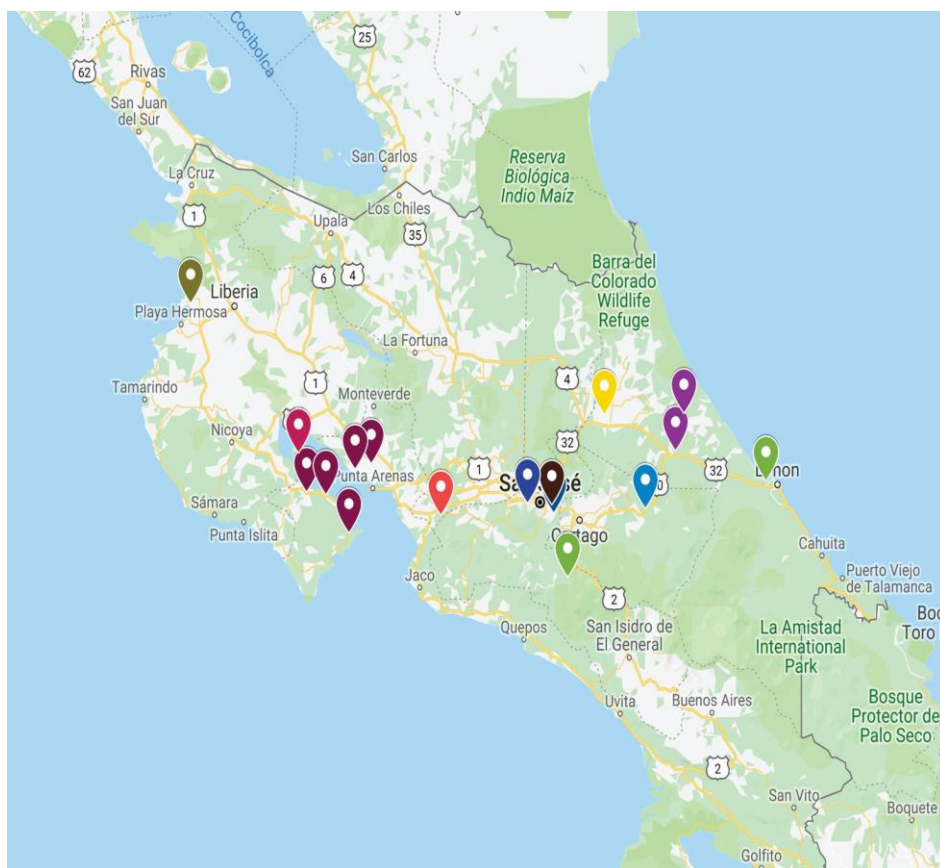
Pero, además, es importante indicar que dicha relación encuentra mucho de su asidero en el uso de los nombres propios que coadyuvan a la construcción y descripción del espacio narrado. Al respecto, Philippe Hamon en “Qu’est-ce qu’une description?” (1982) enuncia que:

Los nombres propios históricos o geográficos (Rouen, rue de Rivoli, Notre-Dame de Paris, etc.) que remiten a entidades semánticas estables [...] funcionan un poco como las citas de un discurso pedagógico: aseguran los puntos de anclaje, restablecen la performance (autores-garantes) del enunciado referencial al proyectar el texto sobre un extratexto valorizado, permiten la economía de un enunciado descriptivo y aseguran un efecto de lo real global que trasciende incluso toda descodificación de detalle. (Hamon, 1982:137)

Este asunto es de interés en la medida en que los mapas que elaboré –y que presento a continuación– a partir de *Cuentos de angustias y paisajes* como herramienta de análisis parten precisamente de la presencia de los nombres propios de los lugares o topónimos en donde ocurren la mayoría de los cuentos, los cuales coinciden con los nombres propios de lugares reales en Costa Rica. Adicionalmente, volveremos al asunto de la toponimia en el próximo apartado de esta tesis, pero por ahora vamos a los mapas.

El primer mapa que expongo es el mapa de Costa Rica. Cada etiqueta corresponde al lugar en el que ocurre cada cuento. Aclaro que no aparecen todos los cuentos, si no solo aquellos que utilizan topónimos o nombres propios de lugares del país.

MAPA n°1



<p>Paquera (El bongo)</p> <p>Pitahaya (El bongo) "Hacia servicio de cabotaje en el Golfo de Nicoya. Pitahaya, Jicaral, Lepanto, Chomes, y Paquera." (p. 41)</p> <p>Chomes (El bongo) y (El Mestizo) "Un día juí a Chomes a mercar una mula pa'ir a Orotina a vender peje. Estuve ocho días ajuera. Cuando volví manuela era otra" (p. 91)</p> <p>Jicaral (El bongo) "-¿Eh, bonguero!... ¿Para dónde va? - ¡A las salinas de Jicaral!" (p. 41)</p> <p>Lepanto (El bongo) "Hacia servicio de cabotaje en el Golfo de Nicoya. Pitahaya, Jicaral, Lepanto, Chomes, y Paquera." (p. 41)</p>	<p>Bahía Mohín (Un grito) "Ayer conocí a Matarrita. Me contó su historia. Vive tranquilo en la Bahía de Moín, y se ha dejado crecer su barba de viejo." (p.77)</p> <p>Río Grande de Tárcoles (El mestizo) "Oíase lejano el chapoteo de una lancha en el desagadero del Tárcoles y el monótono croar de una sapo." y (El botero) "Llegó el grito pidiendo bote, en la ribera norte de la desembocadura del río Grande de Tárcoles."</p> <p>Río Siquirres (El temporal) "Se ve del rancho, el despeñadero edl Reventazón; casi frente al río Siquirres, y muy lejana desde el combo trasero, la raya azul del Caribe." (p.117)</p> <p>Río Reventazón (El temporal) "Se ve del rancho, el despeñadero edl Reventazón; casi frente al río Siquirres, y muy lejana desde el combo trasero, la raya azul del Caribe." (p.117)</p>	<p>Patarrá (La calera) "Algunas veces miraba la cumbre del tajo y después hacia el otro lado, la aguja de la iglesita de Patarrá." (p.24)</p> <p>Isla de Chira (El estero) "Hacia la Isla de Chira, entre los espacios de unas y otras nubes, pasaban los rayos del sol, igual que en el aparejo de un enorme velero fantasma, desdibujado por la distancia." (p. 123)</p> <p>Curridabat (El calabazo) "- ¡Ah!... Sí... Muy lejos, por onde llaman Curridabá... Se quedó allí... Allí quedó." (p. 36)</p> <p>Cerro de los Pavones (Un matoneado) "Gabriel dispararía distante a ochenta pasos largos del corte caminero que da la vuelta al Cerro de los Pavones." (p. 48)</p> <p>Escazú (La bruja) "Escazú, la ciudad de las brujas, tendida en la falda de los cerros, como si hubiera venido rodando desde arriba, como su pedregal... y con sus guarías." (p.55)</p>	<p>Santa María de Dota (Un grito) "Fue allí, por las altas cumbres de Santa María de Dota, donde llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras anchas y milagrosas." (p.73)</p> <p>Bahía de Culebra (Una noche) "Aquí un sumidero roncadore. Allí, un cementerio de conchas encalado por la luna; y muy lejos, apenas visible, como una angosta serpiente luminosa tendida en lontananza, la Bahía de Culebra."</p> <p>Toro Amarillo (La bocaracá) "Aconteció en las inmensas soledades de Toro Amarillo." (p.9)</p>
--	---	--	--

Inicialmente, salta a la vista que los cuentos trazan una línea en movimiento a lo largo del mapa costarricense; siguen, por decirlo de alguna manera, un itinerario que recorre el país de este a oeste y que dicha ruta se ubica en una zona más o menos central en el mapa.

Esto resulta sumamente llamativo, pues al leer *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) se tiene la percepción de que hay un recorrido por casi toda la geografía del país, hecho reconocido y sustentado por la crítica académica (Quesada, 2008:57-73), (Ovares et al., 1995: 215) como se viera en el Estado de la cuestión de esta tesis.

Sin embargo, tal y como se desprende del mapa elaborado, no es así en *estricto senso*, y más bien se limita a atravesar la zona central del país, aunque la ruta si va de un extremo del mapa al otro.

Se podría argumentar, ciertamente, que los cuentos donde no aparecen topónimos, y que se ubican en accidentes geográficos indeterminados tales como la montaña, el camino, la colina, la ladera, el río, la playa, el estero, el manglar, amplían la representación del paisaje que se desprende del cuentario.

En otras palabras, el hecho de que una buena parte de los cuentos carezca de referentes toponímicos, diecisiete para ser exactos, le otorgaría mayor envergadura espacial, y desde ahí se puede afirmar que se construye una representación general, homogénea y totalizadora de la zona rural de Costa Rica.

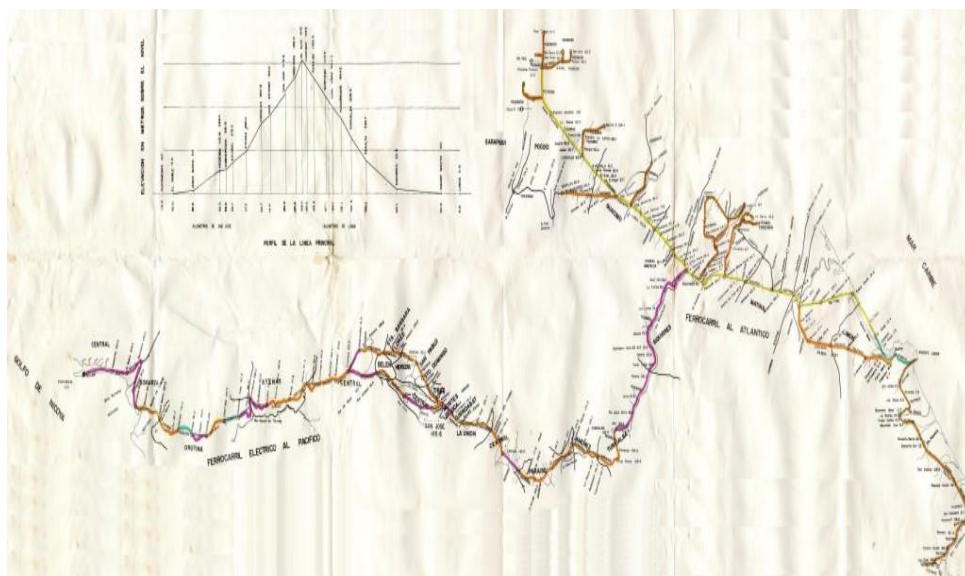
Es más, cabe indicar que dichas locaciones, es decir los accidentes geográficos indeterminados, refieren metonímicamente al campo, es decir a la zona rural del país, que era –hasta que la Modernidad irrumpiera, mediante el ingreso de la economía nacional al Mercado Internacional– el ambiente natural de los campesinos, base poblacional de Costa Rica, y condición de todos los personajes del cuentario.

Ese paisaje agrario, ambiente propio del campesinado, en el cuentario aparece como hostil, tanto para los personajes, como para el narrador, y por ello para el lector, lo cual se comprende en tanto los personajes, de alguna manera han sido expulsados de su edén verde, con la Modernidad, y éste se ha convertido en un infierno. Este hecho será retomado más adelante, cuando contemos con otros elementos de juicio.

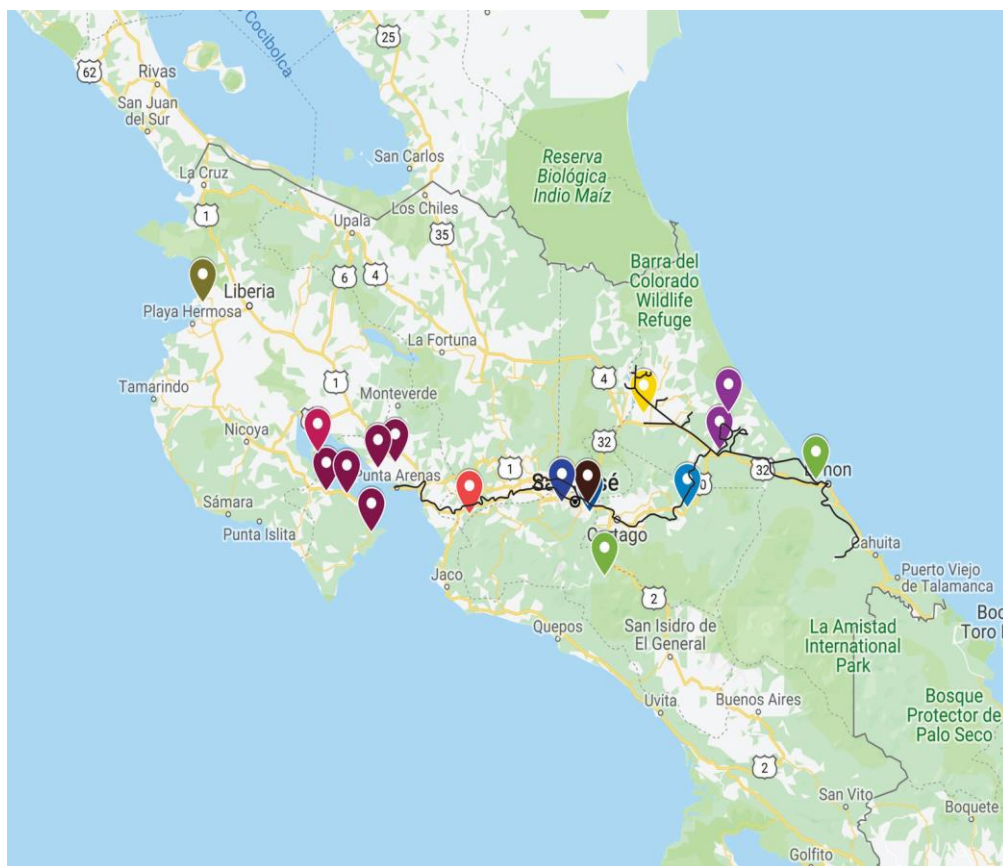
No obstante, por si fuera poco, la ruta que sí se encuentra trazada por topónimos presentes en los cuentos, la que vimos en el mapa n°1, no es una ruta antojadiza que atravesase de manera aleatoria el territorio nacional, sino que, asombrosamente, coincide de forma casi total con la ruta de los ferrocarriles en Costa Rica, el del Pacífico y el del Atlántico.

El siguiente mapa de dichas rutas, que podemos yuxtaponer sobre el primero donde se ubicaron los cuentos nos lo confirma:

MAPA n°2 (Fuente: <https://guiascostarica.com/mapa-red-ferroviaria/>)



MAPA n°3. Red ferroviaria yuxtapuesta con el mapa marcado con los cuentos de Salazar Herrera. *Línea negra: Red ferroviaria



Aparece, entonces, ahora sí y en toda su envergadura, la utilidad del mapa literario que elaboré, pues ha develado y revelado que *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), ya calificado como un cuentario espacial en el capítulo anterior de esta tesis, se organiza, al menos, en el caso de los cuentos con topónimos explícitos y referenciales, según las rutas ferroviarias que atraviesan, de un extremo al otro, el país.

Este hecho no debe tomarse a la ligera, pues el tren fue un elemento crucial en la vida costarricense desde su construcción hasta la fecha, pero particularmente en la década de los años cuarenta, que corresponde, recordemos, al contexto del cuentario, publicado en 1947. Incluso, es pertinente afirmar que el ferrocarril representó la consolidación de la Modernidad en Costa Rica, en tanto fue el instrumento que le permitió colocarse en el Mercado Internacional, aunque el proceso se iniciara anteriormente:

“En el período de 1920 a 1940, tuvieron gran influencia diversas crisis de origen externo, consecuencia de la integración paulatina, pero cada vez más intensa del país en los mercados mundiales.”
(León, 2012:130)

Pero vamos por partes. En Costa Rica, existen dos líneas ferroviarias: la que está entre su capital San José y la zona atlántica y la que se conforma desde dicha ciudad hacia el Pacífico. La línea que vemos en el mapa y que siguen los cuentos, como puede verse, se conforma con ambas, de un extremo del país al otro.

En el caso del ferrocarril al Atlántico, por una parte, según explica Carolyn Hall, en su libro *El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica* (1976), su construcción se inició en 1870, mediante un contrato con el empresario británico Henry Meigs, pero se logró terminar de construir en 1890, y la población colonizadora se movió hacia el este. Desde ese momento, se empezó a cultivar café en los valles de Turrialba y del Reventazón, y fue en fincas muy grandes, aparentemente más prósperas que las del oeste, porque desde el principio diversificaban y podían ofrecer mano de obra todo el año. Es decir, aparte del café, cultivaban banano y caña de azúcar.

Antes de eso, a pesar de haber varias fincas en esa zona, la única ruta que se usaba era el camino de mulas por el Pacífico, y era lento y caro, así que casi por cuarenta años el país estuvo rezagado en exportaciones y demás. (Hall, 1976:58-69).

En relación con esto, explican Molina y Palmer, en su texto *Historia de Costa Rica* (1997) que el ferrocarril duró todo ese tiempo en construirse debido a malos manejos, problemas técnicos y corrupción. El gobierno de Próspero Fernández firmó el contrato con Minor C. Keith para salir de la deuda con los ingleses y terminar el ferrocarril, a cambio del control por noventa y nueve años y de otros beneficios, que incluían tierras y derechos portuarios en Limón.

La estrategia de Keith fue financiar el ferrocarril con la exportación del banano de la zona, por ello este proceso conllevó posteriormente a la fundación de la United Fruit Company. Esto supuso mano de obra extranjera, muy barata, y además inmigrantes del Valle Central, Guanacaste y Nicaragua, por lo que en los primeros años del siglo XX hubo un gran desplazamiento de población; los más perjudicados resultaron ser los indígenas de la zona, especialmente en Talamanca, al perder sus tierras:

“La privatización del suelo entre 1890 y 1930 [...] convirtió a los pobladores de la zona, de fuertes raíces mulatas e indígenas, en un campesinado pobre, falto de tierra y con escasas opciones de empleo.” (Molina I. y Palmer S., 1997: 61)

Esto sin duda conllevó la diversificación económica del país: las exportaciones incluyeron a parte del café, al banano, la caña de azúcar y otros productos derivados, así como el cacao igualmente controlado por la United Fruit Company, y el oro y plata extraído de los Montes del Aguacate y de Guanacaste, también fiscalizados por compañías extranjeras.

Entre otras consecuencias, esto generó que el precio del ganado se elevara en el Valle Central por los desplazamientos de los cafetales y que se concentrara en el Pacífico Seco, lo cual implicó la deforestación de la zona y el auge de la industria maderera.

Pero, inevitable y simultáneamente, fue caldo de cultivo para el conflicto social que se empezaría a gestar y estallaría con la Revolución de 1948. Esto por cuanto hubo un gran despojo de tierras, y el campesinado, antes pequeño propietario, se empobreció y quedó con pocas opciones de empleo. En el centro del Valle Central y en el oeste se concentran las fincas familiares, y después de Cartago, hacia el este, más bien predominan los grandes latifundios con fondos capitalistas (Molina y Palmer, 1997: 60-62).

Como venía diciendo, paralelamente, por la misma época, es decir entre 1870 y 1930 se desarrolló en el país el cultivo comercial del banano, y su expansión fue

relativamente rápida, pues la construcción del Ferrocarril al Atlántico la impulsó, y toda la zona sufrió múltiples cambios: su población creció y se dinamizó, y sus bosques se modificaron por la plantación bananera a gran escala, la cual desarrollara Minor Keith, en varios de los terrenos que recibió en concesión por la construcción del ferrocarril, tal y como ya señalé, y que se consolidó en 1899 con la instauración del enclave bananero con la constitución de la *United Fruit Company* (UFCo.).

Además, se denunció más de cien mil hectáreas en Limón para destinarlas a la producción de la fruta, de modo que la Compañía instauró un monopolio donde había tres grupos de productores bananeros, quienes le vendían el producto a la compañía, para que ésta lo comercializara: los grandes productores que representaban la mitad del total de la producción, los medianos que contribuían poco con la totalidad exportada, y los pequeños cuyo porcentaje de producción era alto, aunque en tamaño reducido. (Montero y Viales, 2014: 316-317)

Otra estrategia que afectó la distribución de tierra, así como de población en el país fue el establecimiento de colonias agrícolas, con nacionales y migración europea, el cual fue leve en los primeros años del siglo XX, pues había poco apoyo empresarial y dificultad en vías de comunicación.

Por aquellos años, específicamente en 1902, Limón se convirtió en provincia, con un único cantón. Posteriormente, la UFCo retomó la estrategia por la década de los treinta, esto es en la década inmediatamente anterior a la publicación de los cuentos. Es así como la explotación bananera permitió la expansión de la frontera agrícola en el país, y el impulso de toda la zona atlántica. (Montero y Viales, 2014: 326)

“Se puntualizó también que el paisaje de plantación fue diverso, pues hubo varios usos del suelo, aunque predominó el uso agrícola. Se recalcó en el hecho de no entender la plantación como un sembradío, pues no sólo se conformó de plantas de

banano, sino también de áreas administrativas, habitacionales, redes ferroviarias, muelles y puertos, que estuvieron ocupados por seres humanos que iban y venían causando presión sobre los recursos y los servicios ambientales.” (Montero y Viales, 2014: 237)

Esta constituye la huella del ingreso a la Modernidad en Costa Rica, una modificación general en el paisaje y por lo tanto en la vida de sus pobladores, generada al son de la Mamita Yunai y el ferrocarril, un estado de cambio, de transición, de transformación, de incertidumbre, de crisis.

Y es que, dicha explosión demográfica y aparente bonanza tuvo un costo muy alto, tanto ecológico como social y económico, pues hubo una transición de paisaje boscoso y selvático al paisaje, no solo agrícola, si no de plantación, lo que conlleva una modificación total del suelo, y una incorporación constante del factor antropológico. (Montero y Viales, 2014: 337)

Por su parte, el ferrocarril al Pacífico tuvo un desarrollo accidentado y en crisis, desde su génesis hasta la fecha. Explica Botey (1991) que el burrocarril, o el camino de fierro o madera que iría desde San José hasta Puntarenas, establecido por el contrato firmado entre Juan Rafael Mora Porras y Ricardo Farrer en 1854, es el primer paso hacia la construcción del ferrocarril, pero resultaba muy caro y fue un fracaso.

Luego, se subsiguieron varios contratos que incluían grandes concesiones de tierras, exoneraciones de impuestos y demás, pero que nunca tuvieron éxito debido a lo oneroso de la empresa (Botey, 1991: 140)

Tomás Guardia (1870) tuvo la visión de una línea interoceánica y, aunque había iniciado con la del Atlántico, la del Pacífico, tomando como punto de partida el burrocarril, vio la luz uniendo Esparza con Puntarenas, bajo contrato firmado con el empresario Myers. Sin embargo, los siguientes mandatarios se inclinaron por darle prioridad al

Atlántico, esto con el fin de saldar la deuda con los ingleses que se había contratado. A pesar de ello, tampoco prosperó, como ya se explicó (Botey, 1991: 141).

Ahora bien, la demanda de los grupos interesados, exportadores e importadores de café por una línea ferroviaria útil creció y ante la urgencia, apoyados además por la idea de liberarse de las arbitrariedades de la Costa Rica Railway Co, de capital inglés, tuvo eco en Rafael Yglesias, quien retomó la idea de la línea interoceánica, pero de nuevo presentó problemas económicos.

Para los primeros años del siglo XX, se constituye un fuerte monopolio entre la Northern (subsidiaria de la United Fruit Company) y la Costa Rica Railway Co., el cual fue enfrentado con la exigencia de terminar el ferrocarril hacia el Pacífico por parte de los empresarios y cafetaleros (Botey, 1991: 143-146).

Finalmente, en 1910, se concluye el ferrocarril al Pacífico, el cual se mantuvo como nacional, para regular y servir de contrapeso al ferrocarril del Atlántico.

Este tren al litoral Oeste del país ocasionó serios problemas en el área, pues el combustible fue madera, en un inicio, y ello generó una deforestación general de la zona, así como constantes incendios. Después, se sustituyó con carbón mineral, el cual era de un precio muy elevado y, por último, fue utilizado el petróleo. Pero después vino la Primera Guerra Mundial, que subió los precios del crudo, a parte de la dificultad de no tener un puerto apropiado para su desembarque (Botey, 1991: 143-146).

Como parte de una mayor contextualización, se torna apropiado mencionar –antes de la Revolución de 1948, y en adición al panorama descrito– primero que nada, la crisis económica mundial de 1929 o *Crack*, la cual incidió tanto en las exportaciones como en las importaciones y generó un déficit fiscal que empobreció al Estado.

Esto tuvo como reacción diversas medidas antiliberales que se tradujeron en el

inicio de la intervención estatal, como el financiamiento de obra pública para generar empleo, la aprobación del salario mínimo para los jornaleros, así como la reforma bancaria, por lo que se produjo una leve mejoría económica, la cual se interrumpiría al estallar la Segunda Guerra Mundial, pues Europa cerró sus puertas a la exportación, y esto supuso una reducción del cincuenta por ciento de las exportaciones costarricenses. Por ello, hubo que girar la mirada a Estados Unidos. Para 1934, se produjo la gran huelga bananera, y posteriormente se dieron en el país las medidas del gobierno de Calderón Guardia enfocadas a solventar la crisis: la Universidad de Costa Rica (1940), la Caja del Seguro Social (1941), las Garantías Sociales (1942) y el Código de Trabajo (1943). El marcado tinte social de estas políticas no tuvo muy buena acogida entre la burguesía oligarca.

“Aumentaron, sin embargo, las disputas entre los distintos grupos económicos, afectados por cambios causados por la crisis de los mercados de exportación mundiales, lo cual llevó a exacerbar conflictos ya existentes de carácter socio-económico.” (León, 2012: 130)

De igual manera, hubo un gran descontento pues la inflación crecía y afectaba a las capas medias, y aunque hubo un ligero auge económico post guerra, el gobierno de Teodoro Picado detuvo las reformas sociales, se profundizó la polarización y el conflicto armado fue inevitable (Molina y Palmer, 1997: 74-76).

La Revolución del 48 será precisamente el límite de la contextualización que hemos venido haciendo con el fin de comprender el paisaje de los cuentos y llevar a cabo la cartografía literaria.

Como decíamos, el mapa en el que situamos cada cuento según el lugar correspondiente donde transcurre, puso en evidencia que estos textos siguen la ruta del ferrocarril que atraviesa el país del extremo oeste al este, lo cual no es antojadizo ni casual. Recordemos que, como decía Barthes, no hay nada gratuito en el texto literario, nada

sobra; todo significa y todo se encuentra motivado dentro del tejido (Barthes, 1996).

Así las cosas, si pensamos que los personajes son campesinos, y estos se desplazan y viven a lo largo de la zona demarcada que coincide con la línea férrea, y si tomamos en cuenta que dicha zona manifiesta, por un lado, el despojo del pequeño propietario, y por otro la concentración de la riqueza en los grandes capitales de la burguesía; los textos ya desde su espacialidad manifiestan movimiento, angustia, incertidumbre, soledad, miedo, crisis, inconformidad y, una vez más, la angustia y el paisaje se hermanan como nudo de los cuentos de Salazar Herrera¹⁴.

Este fue un fenómeno que, de una u otra manera, se presentó en casi toda América Latina, al sufrir la irrupción de la Modernidad, y nuestra literatura da cuenta de ello una y otra vez. Por ejemplo, en relación con lo mismo, señala Teodosio Fernández que Jorge Luis Borges se lamentaba de la modernización:

“Consciente de asistir al final de una tragedia, no pudo evitar el tono nostálgico al referirse al proceso modernizador que había hecho del criollo un forastero en su patria. «La República se nos extranjeriza, se pierde», lamentó antes de identificarse con Santos Vega al hacer suya de algún modo la voluntad de «morir cantando», acorde con el frecuente tono elegíaco que sus prosas y poemas habían de adoptar al referirse al pasado” (Fernández, 2017:XIV)

En este sentido, se conforma el texto cultural, pues los cuentos ya no pueden ser entendidos meramente en su condición de anécdotas de campesinos ni relatos aislados, sino que ponen de manifiesto toda la circunstancia crítica en la que vivía el campesinado costarricense, durante la década de los cuarenta, donde el espacio, su paisaje, le es hostil, lo malquiere; y surge así el cronotopo de la crisis. Es el texto cultural de una sociedad en

¹⁴ Para ampliar en lo determinante que fue el desarrollo de los ferrocarriles en Costa Rica, especialmente el del Atlántico, puede consultarse el texto *Identidades de hierro y humo, la construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890*, de Carmen Murillo (1995), en el cual se consigna, entre otros factores, que, en efecto, los mercados europeos eran más accesibles y menos costosos por Limón, lo cual derivó en que se le diera prioridad a la construcción de esta vía de acceso, sobre la del Pacífico.

crisis, ante su ingreso en la Modernidad, como sucedió en todo América Latina, y más aún si se toma en cuenta que los personajes son campesinos, pues:

“El grupo mayoritario de la población económicamente activa rural lo formaba el conjunto de campesinos pobres o pequeños productores de subsistencia que vendían parte de su mano de obra a otros productores y los peones asalariados de grandes fincas cafetaleras, haciendas ganaderas y empresas bananeras.” (León, 2012: 146)

El cuentario de Salazar Herrera alcanza, si seguimos este orden de ideas, una categoría que se le había negado hasta el momento en la historiografía costarricense, pues ajeno a la llamada Generación del cuarenta, siendo que no parecía contener aspectos ideológicos de denuncia, ni políticos, ni de crítica social, lo ubicaron por lo general en la Generación de los treinta. O si no, lo contextualizaban dentro de la Generación del cuarenta, pero como una anomalía, como una excepción, tal como se consignó en el estado de la cuestión de la presente tesis. Don Álvaro Quesada, por ejemplo, indicaba que:

“Gran parte de los textos de esta promoción buscaron apoyo en las nuevas revaloraciones críticas, revolucionarias o reformistas, de la realidad nacional formuladas en el discurso político, histórico y sociológico de los años 30 y 40 por comunistas y socialdemócratas, en polémica con el discurso y el Estado liberales.” (Quesada, 2008: 80)

Tal y como lo indica Quesada, la Generación del 40 era por decirlo en otras palabras, un grupo de autores comprometido políticamente; incluso muchos de ellos militaban en el Partido Comunista, y en sus textos plasmaban las luchas sociales que estaban moviendo la escena política del país.

Jorge Valdeperas, entre otros críticos e historiadores literarios coincide, y apunta que:

“La generación del cuarenta sólo desarrolla una temática común, con un género común, y a través de una visión común, proletaria y socialista del mundo y el país.” (Valdeperas, 1979:52)

Y los textos de Salazar Herrera aparecen desvinculados en el nivel del enunciado,

en la diégesis e incluso en lo denotado, de toda lucha social.

Ahora bien, una vez hecha nuestra cartografía, el panorama cambia, y, aunque con modelizantes secundarios¹⁵ que distraen, los cuentos responden a las condiciones de posibilidad dadas y se presentan como escenarios de crisis propios de su época, en consonancia con el resto de la literatura de los años cuarenta.

Lo anterior aflora de manera contundente cuando se observa las marcas semióticas con las que se describen los lugares, tal y como vemos en las citas que acompañan al mapa, y a la toposemia de los accidentes geográficos, en los casos de los cuentos sin topónimos explícitos.

Detallemos en algunos de los relatos para ilustrar lo señalado y analizar la situación crítica y de carencia que atraviesa a todos los personajes de estos cuentos, a propósito del espacio signado por la crisis social, como es la ruta del ferrocarril.

Por ejemplo, en “La bocaracá”, Toro Amarillo se asocia con inmensas soledades (p. 9). Toro amarillo queda en Guápiles, precisamente donde se ubicarían los grandes latifundios mencionados en el Valle del Reventazón y Turrialba. Si a eso le agregamos los hechos narrados hablan de un ataque de serpiente a un niño que nunca se dio, es decir la amenaza oculta, el equívoco, y la consecuente angustia; se perfila, entonces, la relación directa, entre el espacio narrado, el espacio referenciado y los hechos narrados. La angustia en el paisaje.

Y, como decía, en cada cuento ocurre de la misma manera. Cito “Un grito” como otra muestra, incluso más elocuente:

"Fue allá, por las altas cumbres de Santa María de Dota, donde

¹⁵ El sistema modelizante secundario es un concepto introducido por Yuri Lotman para referirse al texto literario como tal, en tanto éste es producto de al menos dos lenguajes superpuestos que se identifican en el código de la lengua y en el código literario (Lotman:1979).

llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras anchas y milagrosas." (p. 73)

En este caso, Matarrita, el personaje del cuento, ha llegado a Santa María de Dota, en estado de soledad, y en busca de algo mejor, la prosperidad, es decir, "tierras anchas y milagrosas" que se ubican en zona de desarrollo cafetalero. Pero ahí, después de trabajar la tierra durante diez años es despojado de todo. Pierde su tierra y trabajo al no poder pagar el préstamo; donde su novia de apellido Ortega ni siquiera le abre, busca a su padrino de quien no hay más rastro que "un torno como una pesadilla de desolación y abandono." (p.75) y hasta pierde el caballo que tampoco era de él. Al final, se traslada a Moín, donde se ha dejado crecer su barba de viejo, y vive tranquilo (p.77). Matarrita tuvo que reiniciar su vida al perderlo todo en el Atlántico, al final de la ruta del ferrocarril al Atlántico, al igual que tuvo que hacer mucho pequeño propietario al ser expropiado, tal y como señalaba anteriormente. De nuevo, la circunstancia de la crisis en relación con la tierra, con el espacio y con el paisaje, en consonancia con la situación que se viviera en la década de los cuarenta en el país.

Y veamos aún otro caso. "El botero" ocurre en un tránsito de bote: "Llegó el grito pidiendo bote, en la ribera norte de la desembocadura del río Grande de Tárcoles." (p.103), y al respecto del río, el botero señala que: "¡éste río es muy traicionero!" (p.104). Dicha prosopopeya que califica al río sirve de anuncio de lo que ha pasado entre los dos personajes, y lo que va a pasar, pues el botero mata a su pasajero en venganza de algo que ocurriera hace mucho tiempo... aquí la relación es más personal, claro, pero el paisaje de nuevo manifiesta un momento de crisis y traición.

"El calabazo" es uno de los cuentos más tristes, y que además destaca de entre los demás, por ubicarse en una zona que en aquel tiempo era rural (como todos los cuentos), pero que hoy en día es urbano y desarrollado: Curridabat. Más bien, con mayor precisión,

el cuento no se ubica en este cantón, si no que uno de los personajes, Tito Sandí, se fue a morir allí, lejos de su familia: “-¡Ah!... Sí... Muy lejos, por onde llaman Curridabá... Se quedó allí... Allí quedó.” (p. 36) Y esto lo hizo porque cayó enfermo con lepra, y el leproso, el Asilo Nacional de las Mercedes quedaba en Tirrases de Curridabat para ese momento (Jaramillo-Antillón, 2009). Si bien, directamente no hay referencia a pobreza o a situación de carestía regionalmente hablando; y, de hecho, la esposa Zoila “se hizo cargo, con ingenio y diligencia, de la administración de unas cuantas manzanas de tierra que tenía su esposo...” (p.35), sí ostenta, y de manera contundente, la precariedad de las vidas de estos personajes, siendo además la lepra una enfermedad estigmatizante que generaba una total exclusión, y que por sí misma representaría marginalidad. Pero, por si fuera poco, la asociación entre la lepra y la zona es inmediata, y para el lector contemporáneo al texto, la sola mención del lugar habría sido suficiente para comprender lo que le había acontecido a Tito Sandí, lo cual una vez más implica el papel clave del espacio en los cuentos.

Así las cosas, todos los personajes de los cuentos, sin excepción, se caracterizan por ser sufrientes, dolientes, carentes, y cómo no, si se encuentran situados en una zona que genera desempleo, despojo, pobreza y hambre a todos, y que además es una región de tránsito, en tanto es la ruta del tren, lo que necesariamente indica zonas inestables, de paso.

No es casual que muchos personajes cambien de lugar y haya un desplazamiento de un lugar a otro, provocado a menudo por la situación narrada, que como decía, va de la mano con el espacio en que cada cuento se desarrolla. Tal es el caso de “La bocaracá”, “La calera”, “El calabazo”, “El bongo”, “El beso”, “Un grito”, “La ventana”, “El mestizo”, “El botero”, “La sequía”, “El temporal”, “La montaña”, “El camino”, “Una noche”, “El

resueyo” y “El cayuco”.

Otro aspecto importante que se puede extraer del mapa y del hallazgo de que poco más de la mitad de los cuentos ocurran en zonas situadas a lo largo de la línea férrea radica en que, si bien cada cuento se construye como un microcosmos, y juntos conforman un macrocosmos, como señalé en el capítulo anterior, dicho macrocosmos estaría determinado por ubicarse a lo largo de la ruta del ferrocarril.

Cabe aclarar que los personajes no viajan en tren, es más el tren no se menciona a lo largo del cuentario, lo cual llama la atención, y parece ser una omisión significativa, que construye, desde lo no dicho, una gran metáfora espacial, según la cual el lector es llevado en un viaje por tren, donde va observando, mirando y asistiendo a diferentes escenas que ocurrían en estos lugares, y claro como el tren en realidad representaría un elemento extratextual, más del orden de la lectura, no es mencionado. El tren funciona entonces como el espacio del lector, desde donde mira lo narrado, o mejor aún, el espacio del narrador que mira y cuenta lo que observa en el paisaje, mientras el lector lo contempla con él.

3.2 Del paisaje solo nos queda el nombre (Análisis toposémico)

3.2.1 Topónimos en el paisaje

El espacio no escapa a la necesidad humana de nombrarlo todo, ese afán de hacer nuestro un elemento a través de la palabra. Al ponerle nombre a las cosas, al mundo que nos rodea, a los demás seres vivos, de alguna manera les damos existencia, pues es mediante la palabra, que los comprendemos y los racionalizamos, y que los hacemos nuestros; tal necesidad es conocida como el principio adánico del lenguaje, pues Adán, en el Génesis, siguiendo el mandato divino, debe nombrar las cosas, los animales y las plantas.

Al respecto, Stéphane Mosès, haciendo una relación con lo planteado por Walter Benjamin, quien se refiriera a tres etapas claves en el desarrollo del lenguaje, señala que:

“En la primera, la palabra divina aparece como creadora (Gen. I, 1-21), designa el lenguaje en su esencia original, coincidiendo perfectamente con la realidad que designa. En este nivel primordial, al que el hombre no tuvo ni tendrá nunca acceso, la dualidad de la palabra y de la cosa no existe todavía; el lenguaje es, en su esencia misma, creador de realidad. En la segunda etapa, según el relato bíblico (Gen. II, 18-24), Adán da nombre a los animales. Este acto de nominación funda el lenguaje original del hombre, hoy perdido, pero cuyos ecos permanecen para nosotros a través de la función simbólica, es decir poética del lenguaje. Lo que lo caracteriza es la coincidencia perfecta de la palabra y de la cosa que designa. En esta fase, lenguaje y realidad ya no son idénticos, pero existe entre ellos una especie de armonía preestablecida: la realidad es totalmente transparente al lenguaje, el lenguaje abarca, con una precisión casi milagrosa, la esencia misma de la realidad. En la tercera etapa, el "lenguaje paradisiaco", dotado de un poder mágico para poner nombre a las cosas, se pierde y se degrada hasta convertirse en simple instrumento de comunicación.” (Mosès, 88).

Sin embargo, como puede advertirse, el lenguaje conserva algo de esa primera etapa mágica, en su función simbólica; en este sentido nos deslizamos al ámbito literario.

Nombrar es, decía anteriormente, como apropiarse del objeto nombrado, del referente. A veces, ese referente son los lugares donde vivimos. De ahí que los topónimos tengan un peso importante en el análisis de los textos culturales, en los estudios ideológicos, en los análisis cartográficos y, por supuesto, en la literatura y en sus abordajes teóricos.

Y es que los nombres de locaciones presentes en un texto le otorgan verosimilitud a éste, en la medida en que el lector construye el lugar mediante los referentes que conoce, así como a través de las descripciones. Al respecto, Luz Aurora Pimentel plantea que:

“...desde una perspectiva semiótica, un espacio constituido –sea en el mundo real o en el ficcional– nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente.” (Pimentel, 2001:31)

En razón a ello, en este apartado, resulta más que pertinente abordar el asunto de los topónimos presentes en *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), pues ello me permitirá profundizar, ya no sólo en el papel o la función que el espacio juega en el cuentario –es decir en su significación–, sino que también en la forma de construcción de dicho espacio, ¿cómo se nombran los paisajes de estos cuentos? Y aún más, ¿qué representan tales nombres, qué significan, qué convocan lejos ya de su referente en el mundo real?

Antes de continuar, se hace necesario explicar con detenimiento qué debe entenderse por descripción, pues es gracias a esta que se le asignan, en el texto literario, sentidos al topónimo, más allá de los ya invocados por el nombre propio como tal.

La descripción, en la literatura, parte, por decirlo así, de la ilusión de que el

lenguaje da cuenta de la realidad, que el mundo real se puede describir. La verosimilitud y el “éxito” del contrato de lectura de un texto descansa, por mucho, en las descripciones que se le ofrecen al lector de los lugares, los personajes, las cosas. En sí misma, la descripción constituye el artificio verosímil por excelencia, puesto que involucra una visión de mundo: tal y como explica Pimentel:

“Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad [...]: hacer creer que las palabras son las cosas.” (Pimentel: 2001, 16-17)

Entonces, es mediante la descripción que el lector reconstruye el mundo narrado; pues, de esta forma, con la descripción se crea la ilusión de espejo entre el mundo intratextual y el extratextual. En el mismo orden de ideas, Pierre Bourdieu señalaba que: “la realidad con que calibramos todas las ficciones no es más que el referente universalmente garantizado de ilusión colectiva” (Bourdieu, 1992,34).

Cuentos de angustias y paisajes (1990) no solo no es la excepción, si no que, a través de pocas palabras y del uso del topónimo, logra descripciones muy vívidas del paisaje costarricense, calificadas por la crítica como poseedoras de un alto nivel artístico, pictórico, visual, de gran estética, e incluso preciosista, tal y como vimos en el estado de la cuestión de esta tesis, por lo que procederemos al análisis detallado de este artificio descriptivo en los textos, centrándonos en los topónimos.

Cabe precisar que la toponimia, en tanto rama de la onomástica, estudia, tal y como indica Hubshmid (1959) la génesis de los nombres geográficos, esto es los odónimos, orónimos, hidrónimos, litónimos, entre otros:

“El topónimo nos podría hablar de una posición, de una escritura de una lengua determinada, de los intercambios entre culturas, de su recorrido en el espacio –en el planeta y fuera de él–, del

entorno –pasado y presente–, de las características del accidente y otros temas.” (Bedoya, 13:2019)

Así las cosas, organicé los cuentos según los topónimos ya señalados en el mapa en el apartado anterior, la descripción que lo acompaña en los textos, datos sobre origen del topónimo e información general del lugar nombrado y las frases que refieren a las emociones asociadas con dichos lugares.

1. La bocaracá

a. Topónimo: Toro Amarillo

b. Descripciones:

“... las inmensas soledades de Toro Amarillo”. (p.9)

“Una casa rompe la unidad de la selva” (p.9)

“En el invierno... una ciénaga; en verano... un polvazal.” (p.9)

Según estas descripciones, puede afirmarse que el paisaje en este cuento remite a la soledad y a un clima extremo y hostil.

c. Generalidades:

Toro Amarillo es un barrio de Guápiles, homónimo al río (es decir, al hidrónimo), el cual hace referencia al sedimento y a las piedras que le dan al agua un color oro. Además, según la información consignada en el texto *Toponimia de la provincia de Limón* de Gisselle Chang, el nombre proviene: “Por lo bravo del toro y por lo amarillo del agua, debido al azufre; también por lo tremendo, pues allí se han ahogado muchas personas.” (Chang, 2010: p.214). Así, que es un topónimo relacionado con la fauna de la zona y el carácter de su gente.

Toro Amarillo pertenece, decía, a Guápiles que, en sí, desde sus inicios,

presenta la particularidad de haber sido una zona distribuida en grandes fincas que pertenecían a gente de la talla de Minor Cooper Keith, Próspero Fernández y otros de las familias poderosas de nuestro país. La mayoría se dedicaba a la ganadería, la caña de azúcar y a la madera. Debido a la firma de la construcción del ferrocarril con Minor C. Keith, la Northern Railway Company pasa a poseer la mayoría de las tierras y las dedica al banano: nace la Banana Republic (Araya Céspedes: 2016).

d. Enunciados emotivos:

“Inmensas soledades de Toro Amarillo” (p.9),

“Jenaro era un hombre atribulado, porque pensaba que la tierra lo malquería: la juzgó en su contra y quizás por eso, la región a veces lo atormentaba y a veces, también, se reía de él.

Acabó por sentir miedo de la soledad, de las tinieblas y del silencio, y vivió con un temor incesante... no sabía de qué.

De noche tardaba el sueño en llegar a sus ojos, y era entonces cuando la respiración de su mujer y de su hijito, o el chisporroteo de algún tizón que quedara vivo en la cocina, le servía de consuelo o gozo.

En las noches sin luna, una llamita en la linterna tenía el poder de un faro.” (p. 9)

“Buscó su caballo. Hizo riendas de un cordel. Arrebató un látigo a un árbol. Montó en pelo la bestia y, azotándola en ambas ancas la echó a correr desenfrenada sobre la grosería del camino.” (p.10)

“Llegó por la espalda de la criatura. La canción se estaba transformando en súplica

Pudo sujetarlo por las muñecas. La súplica empezó a volverse llanto. [...] El horror le daba a la mujer una risa espantosa...” (p.11)

“Después...

Después se desbordó el terror forzosamente dominado, y se desmayó ahí mismo, con el espíritu desprendido.” (p. 12)

“Pero ya el hombre había desaparecido detrás de un atormentado nubarrón de polvo.” (p.12)

Como se puede observar, en todas estas descripciones el paisaje se asocia con soledad, angustia, con hostilidad y el personaje piensa que la tierra lo malquiere, tanto que a veces la región lo atormenta o se burla de él, y así, en efecto es lo que pasa en el cuento, como se vio en la diégesis ya explicada: aunque él piensa que su mujer ha sido mordida por una culebra, en realidad ella había matado a la culebra que casi muerde a su hijo, y él, atormentado, desaparece en un nubarrón igualmente atormentado, de modo que el lugar y el espacio se funden con las emociones del personaje.

Pero lo importante aquí es que tanto mediante el topónimo, como a través de la descripción se logra recrear la zona, pero además una situación que es angustiante y que luego resulta una falsa alarma. La tierra, el espacio, es clave como hemos dicho, y en las mismas marcas semióticas que lo representan se hayan no solo las emociones que dominan a los personajes, sino incluso se implica toda la situación narrada. El cuento mismo se construye como una burla llena de ironía. Esto excede los alcances de una relación superficial con el referente y más bien adquiere dimensión simbólica, se literaturiza el espacio real. El topónimo manifiesta un carácter identitario muy particular, la ironía, el equívoco, y lo salvaje o inhóspito; y de semejante forma, su presencia le otorga dicho carácter al cuento.

2. La calera

a. Topónimo: Patarrá. Higuito

b. Descripciones:

“Alguna vez, en lejanas épocas sin historia el mar había llegado hasta allí, por eso en el tajo hay fósiles de conchas.” (p. 21)

“Casi todo es blanco: el camino, el puente, el muro, la tranquera,

la casa y los troncos de los árboles. En el fondo el escarpado tajo de piedra caliza, con el gris del tiempo. Cuando el sol baja, quiebra sus rayos en las lajas de la escarpa, y los rayos caen despedazados sobre los potreros.” (p.21)

“Lina, la joven esposa de Eliseo, es también blanquísima de piel.” (p.22)

“Y lo grave era, de todo aquello, que el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena, en el fondo terriblemente blanco del paisaje, empezaba a gustarle a Eliseo” (p.22)

“Era como si hubiese hallado un diamante negro entre la ferocidad blanca de la escarpa angulosa y llena de fósiles de conchas.” (p.22)

“Algunas veces miraba la cumbre del tajo y después hacia el otro lado, la aguja de la iglesita de Patarrá.” (p.24)

“-Es que quiero comprar en Higuito una finca... ¡con una carbonera!” (p.26)

c. Generalidades:

Patarrá es un cantón de Desamparados. El topónimo Patarrá, según Carlos Gagini, proviene del nombre de un bejuco llamado putarra. Asimismo, Miguel Ángel Quesada, en su artículo “Toponimia indígena de Costa Rica” afirma que Patarrá es: “poblado de la provincia de San José y río de la provincia de Cartago (Tapantí 547195). Voz de probable origen huetar que designa una planta rastrera empleada como materia textil (*Smilax kunthii*) (Quesada, 2006: p.238). Independientemente, el nombre parece provenir de la botánica, específicamente de alguna planta propia de la zona.

Además, el lugar constituye la zona más representativa de la evolución geológica del país, pues posee piezas calizas impregnadas de conchas marinas. En la zona hubo presencia indígena de escasos recursos. Antiguamente, conocida como los Horcones, se encuentra en el trayecto que comunicaba el Valle Central con Cartago. A este camino se le conocía con el nombre de “Las Amoladeras”, por lo que estamos en una zona de tránsito. La tradición oral

indica que desde hace más de trescientos años se produce cal en ese lugar, material que se usara en la construcción de casas de adobe, para neutralizar los suelos de cultivo, y para pelar el maíz. (página oficial de la Municipalidad de Desamparados).

Higuito: Topónimo que se forma debido a que en el camino a Candelaria, los boyeros pernoctaban bajo un higuerón frondoso, y alrededor, poco a poco se fueron estableciendo familias que formaron el caserío de Higuito. (página oficial de la Municipalidad de Desamparados).

d. Enunciados emotivos

“Cuando el sol baja, quiebra sus rayos en las lajas de la escarpa, y los rayos caen despedazados sobre los potreros.” (p.21)

“Y lo grave era, de todo aquello, que el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena, en el fondo terriblemente blanco del paisaje, empezaba a gustarle a Eliseo.” (p.22)

“Las trochas blanqueadas con el polvo de cal que se derrama al desbordarse de las carretas... y el rojo blanco de las calcinaciones” (p.22)

“El calero, en la gruta blanca, tenía a la muchacha en sus brazos, sintiendo en sus manos encaladas el fogoso respirar del pecho agitado. Era como si hubiese hallado un diamante negro entre la ferocidad blanca de la escarpa angulosa y llena de fósiles de conchas.” (p.24)

“Ella fue siempre como la piedra caliza, fría, inmóvil, adherida a la roca. Pero, ahora había sido calcinada en un horno ardiente de celosas llamas, que la transformó en cal viva, con fuego blanco acumulado.” (p.25)

“El sol bajo, quebraba sus rayos en las lajas de la escarpa.

De tarde en tarde se oían las explosiones de la dinamita rompiendo la cantera y después... una cadena de tumbos que arrastraba el viento sobre la cordillera.

A cada estallido, rodaban aquellas angustiosas gotas que tenían en los lagrimales, las hojas tiernas de los naranjos.” (p.26)

En el caso de este cuento, se producen varios fenómenos que deben

analizarse.

En primera instancia, existen en las descripciones del paisaje una preparación o anuncio de lo que va a ocurrir: el paisaje es escarpado y blanco, muy blanco, sirve de presagio o de prolepsis; los rayos del sol se despedazan; una tragedia va a suceder: la infidelidad de Eliseo.

Segundo, existe una identificación completa entre el paisaje blanco de la calera y la esposa blanca, Lina:

“Lina, la joven esposa de Eliseo, es también blanquísima de piel. Muy bonita es Lina. Su pelo castaño tiene reflejos de horno encendido, y sus ojos son verdes, como las hojas tiernas de los naranjos.” (p.22)

Dicha identificación se hace patente sobre todo en la sinécdoque según la cual, después de que al inicio de la narración nos han descrito los ojos de Lina en relación con las hojas tiernas de los naranjos, con cada estallido en la calera, y, claro, una vez que ha ocurrido la infidelidad, Lina sufre y llora; y es de las hojas tiernas de los naranjos que rodaban aquellas angustiosas gotas que tenían en sus lagrimales (p.26).

En oposición a lo anterior, existe un dramático y llamativo contraste entre el paisaje de la calera y la Cholita, sin dejar de mencionar que en la misma onomástica presente en el cuento se pone de manifiesto el conflicto, Lina remite al lino que es blanco, y Cholita es una voz que designa una mujer de piel oscura, mestiza con indígena.

Por otro lado, existe la mala intención de ñor Rosales, que es el padrino de la Cholita y que es quien envía a la Cholita a seducir a Eliseo. Otra vez en la onomástica se perfila el conflicto: Eliseo es el lugar donde, según la mitología griega, van los justos. Ñor Rosales, además de que su nombre se acompaña de

la voz “ñor” que es de orden jerárquico pues es un señor y hace referencia a la figura del gamonal, el apellido Rosales remite a la rosa, flor que es bella pero que por sus espinas se puede asociar con la traición.

Así las cosas, nuevamente en el paisaje, y en la relación de semejanza o de diferencia con éste se construye todo el cuento de traición, infidelidad, y amor. Incluso, se puede afirmar que es debido a las propiedades y condiciones del lugar, Patarrá, que el cuento ocurre. Adicionalmente, debe mencionarse que la asociación entre Patarrá y las caleras tal vez no sea tan obvia y evidente hoy en día, de hecho, aparentemente quedan muy pocas caleras en esa zona; sin embargo, en su contemporaneidad, habría sido una relación instantánea.

Ambos topónimos en este cuento, Patarrá e Higuito, aparte del consignado valor identitario, se relacionan semántica y directamente con el cuento: por un lado, la calera debía de estar en Patarrá (blanca como Lina), y el consiguiente traslado a Higuito se justifica porque se va a comprar una carbonera (negra).

3. El calabazo

a. Topónimo: Curridabat.

b. Descripciones:

En el caso de este cuento, las descripciones se refieren al espacio donde se encuentra Zoila, la esposa de Tito Sandí, que no tiene topónimo, la casa en sí, y el lugar donde queda la casa. Curridabat es el nombre del lugar donde Tito Sandí se fue a morir. Del lugar donde está Zoila, sabemos que quedaba muy lejos de Curridabat y que se veía el atardecer, por lo que podemos pensar que es al Oeste

de San José, en las montañas de Escazú tal vez, siendo que Curridabat queda al Este.

“Hecha de adobes, troncos y tejas, en el regazo de una colina, estaba la casa cuya fachada daba al Poniente.

En los atardeceres de marzo, el sol veíase del tamaño de una rueda de carreta pintada con minio, y llenaba la casa de armonías cromáticas; colores planos, audaces y cálidos, como los cuadros del pobre Gauguin.” (p. 35)

De esta descripción tan pictórica, lo que debe llamar la atención es primero la asociación de la colina con una madre, mediante la metáfora del regazo de la colina y segundo, la referencia al “pobre de Gauguin”. Paul Gauguin es un pintor famoso que murió de lepra, por lo que la inclusión en la descripción sirve de clave en el texto que sirve de presagio de lo que ocurrirá.

Por su parte, de Curridabat solo se dice que:

“¡Ah!... Sí... Muy lejos, por onde llaman Curridabá... Se quedó allí... Allí quedó.” (p.36)

c. Generalidades:

Curridabat es un cantón de la ciudad de San José. Queda al Este. Su nombre es de origen indígena: “poblado (Abra 530 207). Voz de origen huetar que designaba un cacique y el lugar donde habitaba. La forma original, que figura en los documentos del siglo XVI, es Curriravá.” (Quesada: 2006:226). Se registran otras teorías sobre el origen del nombre, una del Obispo Thiel, otra de Carlos Gagini:

“De igual manera se mantienen otras referencias o datos históricos, como la del Obispo Thiel, quien consideró que el nombre Curridabat podía tener procedencia de la palabra «Cu rui», traducida como «el lugar de los indios de boca grande». Entre otras versiones, se encuentra la de Carlos Gagini, considerando que Curridabat puede provenir del término azteca «culilapan», «cuilapan» o «curridaba»; y que por su semejanza Curridabat puede significar «Lugar del gobernador».” (Municipalidad de Curridabat)

Más allá del origen del topónimo como tal, interesa saber que ese cantón, para el momento en que se publica *Cuentos de angustias y paisajes*, 1947, albergaba el leprosario, concretamente en Tirrases.

“A finales 1858, el leprosario fue trasladado a una jurisdicción de la Uruca y posteriormente a una calle de la Sabana, donde permaneció desde 1877 hasta 1908; el 10 de mayo de 1908, nuevamente se traslada a Tirrases de Curridabat, al "Asilo Nacional de las Mercedes". (Jaramillo-Antillón, 2009)

En este sentido, la sola alusión a Curridabat sumado a mencionar a Gauguin y con la indicación de que allí quedó Tito Sandí, el lector contemporáneo del texto habría comprendido inmediatamente la situación presentada en el cuento.

Adicionalmente, la ausencia de descripción de Curridabat se puede explicar si pensamos que ese silencio se asocia con el lugar de muerte, allá hay ausencia de sentido, no hay más que el nombre que indica por sí mismo la muerte.

d. Enunciados emotivos

“El ambiente estaba como cagado de sensiblerías” (p. 36)

En “El calabazo” abundan los silencios, los no dichos, está cargado de elipsis provocadas por los puntos suspensivos, de modo que lo elocuente es la falta de descripciones que aludiría a la muerte.

5. El bongo

α. Topónimo: Golfo de Nicoya. (Jicaral, Pitahaya, Lepanto, Chomes y Paquera).

β. Descripciones:

Las descripciones de este cuento resultan muy particulares pues se puede

establecer dos niveles al menos en que dichas descripciones se dan, en tanto unas se refieren al bongo, embarcación sobre la cual se llevan a cabo los hechos narrados y el nivel de la descripción del Golfo de Nicoya, lugar por el que se mueve el bongo.

“¡Un bongo!... ¡Y qué parecido es a un cuento!

Un bongo es una pequeña embarcación de velas, en donde caben apenas unas cuantas personas. El casco es hecho de una sola pieza, labrada golpe a golpe, a fuerza de hacha y azuela, de un gran tronco de espavel.

Un bongo es para aguas mansas.

Un bongo no se puede aventurar a mar abierta, como los grandes navíos, en donde cabe mucha gente y pasan muchas cosas en largas travesías.

Un bongo no puede perder de vista la tierra, porque a pesar de todo sigue siendo árbol.

En vela cangreja y trinquete pintan colores las puestas de sol; y por las noches, mástil y botavara, pico y tangón, ensayan nuevos dibujos entre las constelaciones.” (p.41)

“Hacía servicio de cabotaje en el Golfo de Nicoya. Pitahaya, Jicaral, Lepanto, Chomes y Paquera... Sal, arena, carbón, plátanos, mangle, cocos y tamarindo.” (p.41)

La primera descripción se orienta hacia el primer nivel que mencionaba, y, efectivamente, se vuelve metaliterario; al establecer el paralelismo entre el bongo y el cuento, y definir al bongo, pues define al cuento. Asistimos aquí a la performatividad en su máxima expresión, pues la literatura se construye aquí con literatura y genera una *mise en abyme*, como ya habíamos explicado en el marco teórico de esta tesis.

La segunda es la que hace referencia a los topónimos presentes en este cuento.

χ. Generalidades:

Estos lugares, Jicaral, Pitahaya, Lepanto, Chomes y Paquera constituyen la ruta que el bongo hace por el golfo y es que aún hoy es difícil trasladarse por la zona.

El Golfo de Nicoya constituye el extremo noroccidental del país y de la ruta que siguen los cuentos, como se vio en el mapa n°1.

Nicoya es un hidrónimo proveniente del nombre propio de un cacique de los chorotegas, primeros pobladores de la zona de Guanacaste (Garita, 1998:183).

Chomes, Paquera y Lepanto son distritos de la provincia de Puntarenas, y Jicaral es a su vez parte de Lepanto. Todas son, hasta la fecha, regiones agrícolas y ganaderas, y tenían muelles para 1947.

Chomes como topónimo tiene origen indígena:

“poblado de la provincia de Puntarenas (Chapernal 437 225). Voz de indudable origen indígena, pues está documentado como tal en los manuscritos de la Colonia, pero de lengua indígena desconocida. Podría ser de origen chorotega, pues Chomes era un territorio poblado por este grupo indígena, pero no hay palabra de este origen que calce con este nombre, como para dar un probable origen, ni las fuentes coloniales atestiguan su etimología.” (Quesada, 2006:223)

La formación de estos poblados se produce por cuanto, durante la primera mitad del siglo XX, por la construcción del ferrocarril y el desarrollo de las bananeras tuvo lugar un desplazamiento importante de población, Lepanto creció y nacieron Jicaral, y Paquera. Estos territorios se encuentran hasta la fecha en disputa entre la Municipalidad de Guanacaste y la de Puntarenas, pues fue a partir de 1915, durante el gobierno de Alfredo González Flores, que se le cedieron temporalmente los derechos de administración, por razones de

servicio y comunicación (Arauz, 2018).

El topónimo Lepanto fue dado por unos españoles que llegaron a sembrar caña e hicieron el puerto, el río tiene el mismo nombre. (Cordero, 1999:21)

Jicaral, Pitahaya y Paquera

Cóbano, que es límite sur de Paquera y Lepanto, y otros pueblos de la zona no tenían comunicación con el resto de la Península de Nicoya y, por ello, la relación comercial más fácil era la vía marítima con Puntarenas de donde iban al ferrocarril en Barranca. Al principio, la vía de transporte a esa provincia se llevaba a cabo en bongos o botes de vela con remos contruidos de troncos de árbol de espavel (Municipalidad de Cóbano). El ferry llegó hasta 1965, muy posterior al contexto del cuento de Salazar Herrera. Lo interesante en lo mencionado por la Municipalidad de Cóbano es que coincide en la descripción que se hace del bongo en el propio cuento, y esto pone en evidencia no sólo qué es un bongo, si no que hace referencia al problema de transporte y de comunicación que hubiera en la época para toda esa área, y nos ubica en lugares muy alejados, rurales, carentes y olvidados de las partes más desarrolladas y pujantes del país.

Jicaral hace referencia a una gran cantidad de árboles de Jícaro, topónimo, a su vez de origen azteca, (Garita, 1998:191,) lo cual significa que el topónimo es de origen vegetal. Por constancia de utilizar su característica más notable, ser un jicaral. (Chavez Quiros, 2016:8-12).

El topónimo Paquera es de origen indígena: “explica don Bemardino Jiménez que la palabra Paquera viene de la voz indígena Paquira que era el nombre de un cacique, quien dominó en el pasado este territorio.” (Cordero,

1999:187).

Por último, el topónimo Pitahaya tiene su origen en la planta homónima de la familia de los cactus.

δ. Enunciados emotivos

“El bonguero bajó la cabeza con enorme pesadumbre, y me pareció que estrujaba un remordimiento con la mano.” (p. 42)

“Un día, con la pleamar, hacia la madrugada, el bonguero levó el ancla y soplando noroeste, rayó el golfo hacia Puntarenas.

Fue un mal día. A la altura de Chomes lo aprisionó una calma y estuvo varias horas a merced de la corriente. El bonguero iba al timón y Natalia en el banco de proa. Entre uno y otra había un cargamento de plátanos currarés.” (p.42)

“A veces salta el agua, como ahorita, ¿sabe usted? y le pringa a uno la cara, y uno no sabe si está llorando, porque... la mar y las lágrimas son aguas saladas.” (p.43)

“... –Y luego sonriendo dulcemente, con la cara salpicada de mar... o de lágrimas–: bueno, si es así... ¡Que Dios la bendiga, pues!”

Como puede observarse, al inicio del texto el bonguero siente pesadumbre y culpa. Tal es la emoción predominante en el texto, y la culpa proviene de haber tratado de enamorar a su hija adoptiva Natalia y decirle que debía casarse con ella, él cree que ella se le ahogó.

El bonguero se encuentra en el bongo, y el bongo en el mar, ese es su espacio, de ahí que sea muy natural el paralelismo que se hace entre el agua de mar y las lágrimas. Una vez más, y como en todos los cuentos, el paisaje y las emociones de los personajes se entrelazan, a veces a tal punto que se confunden.

Al final, y una vez que comprende que Natalia se fugó con Jacobo y no se murió, llora igualmente y lo que tiene es mar en la cara. La identificación entre

el espacio y los sentimientos de los personajes se hace patente una y otra vez.

No obstante, la relación que resulta clave es entre el bongo y el Golfo de Nicoya, particularmente en Pitahaya, Paquera, Lepanto, Jicaral y Chomes, pues los bongos eran el medio principal de transporte en toda esta zona, lo cual le otorga a los lugares y al paisaje una presencia fundamental en el cuento, ¿dónde más se iba a ubicar una historia de un bonguero si no en estos lugares? Y, recordemos que en el *incipit* el narrador dedica varios párrafos a la descripción del bongo, donde se establece una comparación con el cuento en una suerte de metaficcionalidad, por lo que el bongo como tal no puede interpretarse únicamente como el medio de transporte; más bien hay que pensarlo como la razón de ser, o al menos parte constitutiva del cuento, al fin y al cabo “son como un cuento”.

6. Un matoneado

a. Topónimo: Cerro de los Pavones.

b. Descripciones:

“Gabriel dispararía, distante a ochenta pasos largos del corte caminero que da la vuelta al Cerro de los Pavones.

Allá, el camino solitario y confianzudo.

Aquí el matorral encubridor y agazapado.

Por allá pasaría Cabrera.

Por aquí dispararía Gabriel.” (p.47)

“Escondíase, grande y rojo, el sol de marzo.” (p.48)

“Por fin, allá, al despuntar la vuelta del Cerro de los Pavones, con un fondo luminoso de celajes, apareció la silueta del otro.” (p.48)

“El hombre sin importancia acabó de atravesar la selva y salió a un ampo de pasto; después al camino carretero, ancho y sabroso.” (p.49)

c. Generalidades:

Pavones es un distrito de Turrialba, de tradición agrícola que queda cerca del Pacuare, y su ubicación nos puede remitir al área que ha encontrado desarrollo gracias a las tierras dedicadas. El topónimo hace referencia a la fauna, el pavón, animal muy común en la zona, aunque hoy se encuentra en período de extinción.

(<https://www.ecured.cu/Turrialba>)

d. Enunciados emotivos

“Gabriel Sánchez, escondido en el matorral, abrazando su carabina, asechaba a la vuelta del atajo por donde solía pasar todos los días Rafael Cabrera, a las seis de la tarde, cuando iba para su casa.” (p.47)

“Frente a él, a dos palmos, vio un racimo sazón de moras; arrancó unas cuantas y se las echó a la boca. Luego las escupió... porque no eran moras.” (p.48)

“Un pájaro bobo lo siguió largo rato, saltando de árbol en árbol, hasta que se volvió cansado de aquel hombre sin importancia.” (p.48)

“Resolvió desembarazarse en el camino de un fardo de cosas por pensar, pero la carga se le hizo más pesada con una angustia, que no supo porqué, se le encajó encima. Perdía la serenidad conforme se acercaba al grupo de sus amigos.

“Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante, la tremenda verdad que quería encubrir. Tuvo el temor de que sus propios ojos lo fueran a delatar. Sintió miedo de que él mismo, inesperadamente y contra su propia voluntad fuera a contarle todo, víctima de una turbación.” (p. 50)

En el cuento “Un matoneado” se nos presenta una historia de culpa y equívoco, y los elementos del paisaje y la naturaleza acompañan al personaje, primero en la búsqueda de venganza, luego cuando lo logra, según él, y después cuando descubre que se equivocó, y la terrible verdad es que mató a su propio hermano.

El cerro de los Pavones le sirve de guarida, de lugar de asecho a Gabriel, que está

en espera de su presa; a la vuelta del cerro se esconde a esperar a su objetivo, detrás de un matorral, como lo haría un animal que caza. Y es que se establece un contraste, pues mientras Gabriel se oculta en las sombras, entre el matorral, “con un fondo luminoso de celajes, apareció la silueta del otro.” (p.48)

Después del crimen, Gabriel se interna en la selva, como plan de escape para que nadie sepa que fue él, y así se revela cómo todo había sido planeado con antelación por Gabriel, hasta el más último detalle. Parecía –hasta aquí– el crimen perfecto. Ahora bien, el pájaro bobo, llamado popularmente de esta manera debido a la onomatopeya que emite: “bo-bo”, en el cuento, sirve de elemento anunciador de que algo va a pasar. Este pájaro está envuelto en ciertas creencias que provienen de la cultura huetar. Se tiene la idea casi legendaria de que anunciaba en el mes de abril la siembra de maíz, arroz y frijol; pero también se dice que presagiaba desastres naturales. De igual manera, se le considera el médico de las aves, pues sana a otras que se encuentran enfermas. (Bolaños, Museo Nacional de Costa Rica). Asimismo, sirve de marca temporal, ya que si éste pájaro canta en abril, y en el texto sabemos que: “escondíase, grande y rojo, el sol de marzo” (p.49), podemos ubicar los hechos a finales de marzo y principio de abril.

De igual manera, la cita textual en la que se hace referencia a las moras funciona como una estrategia de prolepsis, pues resume lo que ocurrirá: Gabriel cree haber matado a Rafael Cabrera, pero en realidad ha matado a su hermano, del mismo modo que se come unas moras que no eran moras.

En este orden de ideas, puede afirmarse que en “Un matoneado”, una vez más el paisaje sirve de compañero, e incluso de espejo, si se quiere, de las emociones que atribulan a los personajes de Salazar Herrera.

7. La bruja

a. Topónimo: Escazú.

b. Descripciones:

“Escazú, la ciudad de las brujas, tendida en la falda de los cerros, como si se hubiera venido rodando desde arriba, con su pedregal ... y con sus guarías.” (p.55)

“Allí en una casa blanca con una puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio ... vive la bruja Elvira.” (p.55)

“La muchacha desapareció en la vuelta de la esquina y la vieja aún quedó en la puerta azul de la casa blanca.” (p. 57)

“La tarde caliente todavía estaba destilando en su gran alambique del poniente las últimas gotas de sol.” (p. 57)

“En el centro de la calle, por arte de extraña alquimia, se efectuaba la transmutación de los metales” (p. 57)

“Luego, las reinas de la noche destapaban el pomo de sus esencias al reclamo de las primeras constelaciones.

Junto a la torre de la iglesia, parecía que iba a tener lugar un eclipse de luna... o reloj.” (p.57)

c. Generalidades

El topónimo Escazú es de origen indígena, “cerro y poblado (Abra 519 206 y 521 212). Voz de probable origen huetar, de significado desconocido. Según la tradición oral, significa ‘piedra de descanso’ (Macís 1988, tomo I, p. 15).” (Quesada, 2006: p.229). Es un cantón de la ciudad de San José, ubicado al suroeste de la capital.

Lo interesante es que desde siempre se ha asociado a este cantón con la presencia de brujas. No en vano, su escudo dice Escazú, ciudad de las brujas, y tiene la silueta de una bruja volando en una escoba sobre la ciudad y, los pobladores de la zona lo consideran un signo identitario.

Existe la explicación de que en realidad se trataba de las mujeres judías

que se reunían los viernes para preparar la celebración del *sabbath*. Los judíos habrían llegado al país con los españoles, huyendo de la persecución española, por lo que practicaban su religión en secreto, y entonces aquel ritual, a los ojos de la gente no judía, solo podía ser brujería. (Ugalde, 2016).

También, se dice que ahí vive la bruja más famosa de Costa Rica, la bruja Zárate junto con la Tulevieja, un ser sobrenatural que era una mujer con patas y alas de ave; ambas solían asustar a toda la población. (Fonseca: 2015). Independientemente de la razón, lo cierto es que es de conocimiento popular la presencia de brujas en este poblado. Salazar Herrera, posiblemente consciente de ello, ubica su cuento “La bruja”, dónde más si no en Escazú, tierra legendaria de brujas, iba a suceder una historia de brujas. La determinación espacial en este caso salta a la vista y resulta contundente. Cabe señalar que incluso la descripción de la casa coincide con muchas de las casas del centro de Escazú, que se hallan alrededor de la Iglesia, lo cual sitúa el cuento de manera específica.

Además, como se observa en las citas anteriores el espacio se describe mediante imágenes que transfiguran o varían la apariencia de las cosas, de la misma manera que la bruja cambia la apariencia de la muchacha que llega a pedirle consejo, tales como el alambique, la alquimia, las “reinas de la noche” o el tiempo, y de forma similar, la supuesta bruja ha dejado de serlo.

d. Enunciados emotivos

“¡Ya ni pa bruja sirvo!” (p.57)

“¡Y cómo perdí a mi esposo!” (p.57)

“¡Ay!... ¡mis pobrecitos recuerdos!...” (p.57)

En estas frases, la bruja Elvira es la que habla y manifiesta su dolor por un amor

perdido, que como ya se nos había informado, un día cualquiera, su marido salió y no volvió nunca más. Precisamente, es debido a esto que la joven empieza a frecuentar brujas y hechiceros y aprende el oficio. Ahora bien, estas expresiones intercaladas con las descripciones antes citadas generan una atmósfera de transformación donde nada es lo que parece, pues el tiempo ha pasado y todo lo cambia, hasta los recuerdos.

Una vez más, la compenetración entre el espacio, Escazú, los hechos narrados y las emociones de los personajes en el texto de Salazar Herrera se comprueba.

8. El grito

a. Topónimos: Santa María de Dota. Moín.

b. Descripciones:

“Por allá, por las altas cumbres de Santa María de Dota, donde llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras altas y milagrosas.” (p. 73)

“Durante diez años fue transformando en labrantío, el campo que encontró obstinado en apretada montaña.” (p. 73)

“En aquellas desordenadas cumbres, durante la época de las cilampas, el frío atormenta las articulaciones y desconsuela el espíritu. Era la época de las cilampas.” (p. 74)

“El viento de agua, a una velocidad disparatada, aullaba como perros con miedos.” (p. 74)

“Matarrita, asomándose por una rendija del tabique, pudo ver que la casa estaba sola. Luego miró alrededor. Había en torno como una pesadilla de desolación y abandono. Era el espectro de la borrasca que en las cimas desabrigadas espanta a los montañeses, quienes huyen buscando los bajíos. Más allá, ni un rancho, ni un alma, ni un pájaro. Sólo el inmenso robledal, fantástico y despiadado.” (p. 75)

c. Generalidades:

El cantón de Dota en la zona de los Santos, según se consigna en la página de la

Municipalidad de Dota, estuvo habitado por indígenas de la comunidad Huetar de oriente, cuyo cacique era Guarco, quien muere poco antes de la llegada de los españoles y deja el gobierno a su hijo Correque. Popularmente, existe la versión de que el nombre del cantón proviene de un cacique llamado Ota de los indígenas Quepos, que atravesaban la zona desde su lugar de origen, y ese nombre habría evolucionado a Dota.

José María Ureña Mora, quien fuera fundador y primer colonizador de la región denunció seis caballerías del terreno baldío en 1863 y, al año siguiente, cuando se mudó allá con su familia para volcar la montaña, en discusión familiar con su esposa, con don José Salaz Zúñiga y su esposa, decidió nombrar al lugar Santa María. (Municipalidad de Dota. En: http://dota.go.cr/munet/?page_id=78)

Para cuando se publican los cuentos de Salazar Herrera, la autoridad judicial del cantón y durante veinticuatro años se llamaba Juan Vargas Ortega. (Rivera Araya. En:

http://www.patrimonio.go.cr/patrimonio/inmaterial/certamen_tradiciones_costarricense/tarrazu_dota%20y%20leon%20cortes/tradiciones_relatos_historias_zona_santos.aspx).

Esto es importante porque el personaje de Salazar Herrera, Matarrita estaba por casarse, antes de perderlo todo, con una muchacha que pertenecía a la familia de los Ortigas, y da la impresión de ser una familia poderosa. La referencia al dicho apellido, aparte de servir de referente real y mecanismo de verosimilitud, le otorga al lector información para comprender la situación desesperada de Matarrita.

La región es conocida por su actividad cafetalera y, hoy en día, también turística.

d. Enunciados emotivos:

“Por un instante, pensó en el calor sabroso de la Bahía de Moín.
[...]

Los friolentos robles han tenido que cubrirse con musgos y los más añosos se dejaron crecer su “barba de viejo”...” (p.75)

“Iba tropezando con los bejucos y la maleza, que se prendían a sus piernas como plantas carnívoras. Iba deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel tenebroso bosque de horcas con sus cuerdas colgando mientras la noche se le venía encima, cargada de silencio” (p. 76)

“Entonces creyó que debía convencerse a sí mismo de que aún no había muerto. Tenía que hacer algo para solucionar aquella necesidad de volver a la vida” (p. 76)

En pocos párrafos, y antes de que Matarrita se sintiera compelido a gritar para comprobar que estaba todavía vivo, después de perderlo todo; se construye en el texto un contraste entre las tierras altas de Dota, en el cerro de la Muerte, y las tierras de Moín, las cuales el personaje evoca en su momento de desolación máxima. Lo interesante es que se narra que Matarrita se fue, en efecto, para Moín donde se dejó crecer su “barba de viejo” como los robles (p.77). En este sentido, se produce más bien una identificación o, incluso, una pequeña simbiosis entre el personaje y la tierra: la naturaleza fría en Dota, aunque se haya trasladado a Moín. Como si un pedazo de ese robledal que sirviera como escenario, pero además como espejo, de sus emociones se quedara con él.

Entonces, el topónimo, en este caso, además de ser un referente geográfico, coloca al lector en el ambiente del Cerro de la Muerte, es decir Santa María de Dota, esto es en un frío literalmente mortal: su personaje se cree muerto, al perderlo todo, muy en consonancia con lo que le rodea y debe sacar de adentro la vida. Cuando lo logra, se mueve a Moín, tierra del Caribe, que se asocia con la vida en tanto ahí hay trabajo por el reciente y terminado ferrocarril, y en tanto puerto, arena y sol, en contraste con el gótico paisaje del cerro.

9. El botero

a. Topónimo: Río Grande de Tárcos (Hidrófono). Las Agujas (Hidrófono).

b. Descripciones:

“Como caña lanzada por arco, escurrida entre las sombras, perforando la distancia, llegó el grito.

Llegó el grito pidiendo bote, en la ribera norte de la desembocadura del río Grande de Tárcos.

Seguía el ruido del agua y la noche negra metida en todo.

Una estrella cayó en el mar. Era la única estrella.” (p.102)

“Bajo los palos del atracadero chapoteaba el agua acumulando basura, y sobre un olor a podrido volaban miríadas de zancudos.” (p.102)

c. Generalidades:

El río Grande de Tárcos es uno de los más importantes de la provincia de Puntarenas, pertenece al cantón de Garabito. Nace en la Cordillera Volcánica Central y desemboca en el Golfo de Nicoya, en el Pacífico.

Su nombre es de origen indígena huetar, singular y de significado desconocido, puesto que este pueblo se ubicaba en sus alrededores y en los del Virilla. (Cordero Romero, 1999:19) Es el río que sirvió de entrada a los españoles, pues siguieron el río y llegaron al Valle Central.

Posteriormente, y hasta la fecha, el Grande de Tárcos es un río crucial en el desarrollo de la provincia de Puntarenas y en el del país. Su característica más reconocida es que está infestado de cocodrilos, y desgraciadamente, es el río más contaminado de Centroamérica (<https://riosdelplaneta.com/rio-tarcoles/>), lo cual ya para 1947, se sabía según se nos dice en el propio cuento.

La zona aledaña al río es muy importante desde la Conquista cuando llegó

Hernández de Córdoba fundara ahí Villa Bruselas, la primera ciudad española, que fue abandonada a los cuatro años.

Agujas es también un río afluente del Tárcoles. Su topónimo, aunque de origen común y plural, hace referencia a la presencia masiva de peces aguja en sus aguas: “Río. Hoja Tárcoles. (465 190) Según don Pedro Vinicio Aguirre, en ese río eran muy abundantes los peces aguja. Hay tres tipos: palmera, hueso azul y otros pequeñitos. Los peces tienen una aguja. En los peces palmera la aguja es muy grande.” (Cordero Romero, 1999: p.155)

Ambos topónimos designan lugares de la misma zona.

d. Enunciados emotivos

“Bajando m’encandilo y si uno se descuida, el río lo bota la mar o la vara o los playones. ¡Este río es muy traicionero!” (p.104)

“Los dos hombres hablaban de rato en rato, sin mirarse las caras, porque la noche había escondido en su oscuridad todo lo que en la noche había. La luz de la carbura enfocaba allá lejos la otra orilla del río.” (p.104)

“—Al fin t’encontré Juan de Dios Pereira —dijo en voz alta—. Ya casi te había perdonao, pero hizo la desgracia que juré matarte cuando te hallara... y el río te trajo a mí, oscurito, oscurito... mansito, mansito... pa’ que cumpliera mi palabra.

¡Río traicionero!

El terral se llevó la voz mar adentro.” (p.105)

Como se puede ver, en este caso, el río Grande de Tárcoles ofrecía el ambiente adecuado para la venganza de Antonio Guadamuz, y el asesinato es llevado a cabo si se quiere con la complicidad del río, pues gracias a los lagartos no queda ni rastro. La personificación del río o prosopopeya que se establece desde el inicio del cuento, junto con varias imágenes violentas como la flecha que penetra, sirven de presagio de lo que vendrá. “El río es traicionero” tal y

como reitera el botero, después del asesinato, y suponemos que la venganza es por una traición, de modo que se produce una especie de simbiosis, otra vez y como en otros cuentos, entre los personajes y el paisaje.

10. El temporal

a. Topónimo: río Reventazón y río Siquirres

b. Descripciones:

“Pacho era un hombre callado, que había puesto su rancho en un claro de la selva.

El rancho en el claro, parece un hongo.

Alrededor, crecen los cedros machos ensartados en las nubes, y los palmitos son parecidos a cohetes de luces.” (p.117)

“A ratos caía un chubasco y quedaban los árboles mechudos. Algún cedro se quebró.” (p.117)

“El hombre y la bestia iban juntos a Siquirres a negociar el carbón. Los dos viajaban callados. El hombre y la bestia eran una sola cosa.” (p. 117)

“Se ve del rancho, a trescientos pasos, el despeñadero del Reventazón; casi al frente del río Siquirres, y muy lejana, desde el combo trasero, la raya azul del Caribe.” (p.117)

c. Generalidades

El Reventazón es un hidrónimo que corresponde a uno de los ríos más importantes de la vertiente del Caribe y el segundo más grande del país. Nace en el valle de Orosi y desemboca en el mar Caribe. Divide dos de las montañas más altas del país: el volcán Irazú y el Cerro de la Muerte, y pertenece a Cartago y Limón.

Toda esta región, precisamente, sufrió cambios socioeconómicos y culturales drásticos, debido a la construcción del ferrocarril al Atlántico, como

explicábamos anteriormente; pero en este cuento se hace más que patente, pues se pone de manifiesto el clima de la zona y todas las consecuencias que tenía, por tanta lluvia y por la región quebrada así como por la misma selva.

Con base en el catálogo de deslizamientos históricos de Costa Rica, se ha estudiado un período de 50 años (1900 - 1950). Se han identificado 240 deslizamientos de tamaños variables localizados entre Turrialba y La Junta, en la ruta ferroviaria al Caribe. El promedio anual fue de 4,8 deslizamientos. (Peraldo Huertas, 1998: p.111)

Los datos citados y otras fuentes dan fe y hacen patente la situación narrada en el cuento. Los temporales, los deslizamientos en la línea, las crecidas del río, las cabezas de agua, eran más que acontecimientos comunes para la época en que se publica el cuento y eran noticia en los medios (Chang, 2010, 32-35).

El topónimo Reventazón hace referencia a la misma configuración del río, pues se refiere a la acción de reventar de las olas. El río es muy caudaloso y agresivo de modo que su nombre da cuenta de esa característica.

Por su parte, el hidrónimo Siquirres es de origen huetar. Hace referencia también al cantón homónimo, que en sus orígenes fuera un poblado lineal (Chang, 2010: p.232).

d. Enunciados emotivos

“Había entrado el temporal con necesidad de chicharra. Lluvia toda la noche, todo un día, una noche más y al día siguiente también. En lo hondo del terreno daban saltos los desagaderos. Los árboles se gibaron y tembló de miedo el rancho.

¡El temporal!” (p.117-118)

“Estaba cansado de oír llover. El temporal se le estaba metiendo en todas las ramificaciones de los nervios; le aplastaba la cabeza, lo tentaba con las manos húmedas, le hacía muecas, y el chorro de la canoa parecía caerle en los sentidos, salpicando estrellas de agua.

«¡Si al menos hubiera un trueno!»” (p.118)

“La mujer los vio desbaratarse en el gris lejano” (p.118)

“Tenía el hombre cariño por su yegua blanca. ¡Claro que la quería! (p.119)

¡Qué buena yegüita! -y le acarició las ancas-. ¡Maldito temporal! ...” (p.119)

Una vez más, como en otros cuentos, en “El temporal” asistimos a la prosopopeya del paisaje, aunque en este caso es más bien el clima, el fenómeno natural lo que se personifica: el temporal.

Y es tan monótono el temporal que va volviendo loco a Pacho, ni un trueno suena. Pero, además él solo encontraba sentido a su vida, en compañía de su yegua, a la cual quería más que a su esposa, y eso no lo hace saber el narrador. En este caso, no hay simbiosis con el paisaje, es el paisaje la causa de los males de Pacho.

Ahora, cabe indicar que los topónimos que aparecen en el cuento deben servir de clave al lector, pues además de nuevo de ubicarnos espacialmente, trae a colación y hace presente en el mundo de *Cuentos de angustias y paisajes* toda la problemática de la región selvática, con aquel clima, con líneas de ferrocarril que se inundan o se bloquean por derrumbes provocados por el río.

11. El estero

a. Topónimo: Isla de Chira

b. Descripciones

“A la sombra inclinada de un higuerón, Maurilio, con un garrote de guayacán, descascaraba unos palos de mangle sobre una horqueta, después de haber picado en leña, una carretada de trozos.” (p.123)

“Hacia la Isla de Chira, entre los espacios de unas y otras nubes, pasaban los rayos del sol, igual que el aparejo de un enorme velero fantasma, desdibujado por la distancia.” (p.123)

c. Generalidades

Chira es una isla que pertenece a la provincia de Puntarenas, tiene cuarenta y tres kilómetros cuadrados, y es la más grande de un conglomerado de islas que se ubican en el Golfo de Nicoya. Sus pobladores originarios eran los chorotegas. (Guier, 2007)

Según Miguel Ángel Quesada, el topónimo corresponde a:

“Isla, cerro y poblado del golfo de Nicoya (Talolonga). Voz de origen indígena, pero de afiliación desconocida. No se puede determinar si el nombre de la isla, que está documentado en 1519, era el dado por los indígenas de la zona (quizás chorotegas) o dado por otro grupo indígena.” (Quesada, 2006:222)

Sin embargo, sus pobladores señalan que el nombre proviene de un cacique de la zona que se llamaba Chirá, quien llegara a la isla, huyendo de un enfrentamiento con Garabito (Redesdelapenínsula.com, 2014).

Otras leyendas de tradición oral sostienen que el nombre proviene de la primera anciana que vivía en la isla, o incluso de una princesa indígena chorotega, a quien Nacaome le diera la isla como regalo de bodas, después de que él se la hubiera robado al pueblo de ella (Hernández Vargas, 2013).

Desde el inicio, y tal como se relata en el cuento, la mayoría de la población se ha dedicado a la pesca artesanal, aunque también se ha explotado la ganadería, la agricultura, el comercio de artesanías, y la extracción de molusco.

La isla está rodeada de manglar.

d. Enunciados emotivos

“Las astillas de mangle, de un color rojo fuego, parecían perversas desparramadas sobre la arena.” (p.123)

“Algo lejos, sobre una panga volcada bajo un almendro, Oliva sacaba chuchecas de un montón de conchas.

Un escandaloso remolcador tiraba de un tren de lanchones repletos de ganado” (p.123)

“El estero brillaba rojizo, como una lámina de cobre amartillado” (p.123)

“En aquel ardiente clima, Oliva, así, sentada, acinturadita y morocha, parecía un calabazo de agua fresca.” (p.123)

“Empuñó el garrote de guayacán con el cual estuvo descascarando mangle, y lo arrojó al estero con mucha fuerza... como quien manda al diablo... ¡todas sus esperanzas!” (p.124)

“El estero” está ubicado, entonces, en la Isla de Chira. Esa ubicación evoca una zona muy remota, donde hay mangle, y mariscos y la vida es muy sencilla, pero no así las pasiones que se manejan. El paisaje refleja el deseo que siente Maurilo por Oliva y, cuando ella lo rechaza y más bien lo envía a darle un mensaje de amor a otro, pues se desahoga en el estero. De esta manera, el paisaje con sus descripciones sirve en este caso de referente y verosímil; pero, además funciona como generador de atmósfera, pues anuncia un conflicto amoroso, pues los rayos de sol irrumpen entre las nubes. Y se genera un tercer nivel, donde el espacio refleja y recibe las emociones del personaje, cuando tira al estero todas sus esperanzas en el garrote.

12. Una noche

a. Topónimo: Bahía Culebra

b. Descripciones:

“Iba a encontrarse con Cristóbal Chamorro en la bodega solitaria de El Resguardo, donde dormirían, para salir al día siguiente, con los primeros bostezos de la madrugada, a escarbar una guaca chorotega.” (p.174)

“Aquí un sumidero roncador. Allá, un cementerio de conchas encalado por la luna; y muy lejos, apenas visible, como una angosta serpiente luminosa tendida en lontananza, la Bahía de Culebra.” (p.174)

c. Generalidades:

Bahía Culebra se ubica en el Golfo de Papagayo de la provincia de Guanacaste, y es muy protegida por su misma conformación, por lo que sirvió de refugio para asentamientos humanos, y como sitio de intercambio desde tiempos precolombinos. Por ello, la zona ha sido excavada una y otra vez, y ha sido objeto de múltiples expediciones, desde la llegada de los españoles. (Sánchez-Noguera, 2012).

La primera mención que se hace de ella es en la Historia General y Natural de las Indias, de Fernández de Oviedo y Valdés, en 1853, que explica cómo Espinoza navegó y llegó a un lugar muy particular (Fernández de Oviedo y Valdés 1853), con un sinnúmero de culebras. Esto apunta a que tal es la razón de su topónimo.

Aparte de los restos de los asentamientos indígenas, la bahía presenta una rica biodiversidad, y una particularidad para el desembarco, por lo que europeos y estadounidenses llevaron a cabo expediciones constantes. Durante la campaña del 56, tuvo gran importancia, pues fue lugar de desembarco para las tropas que iban camino de Nicaragua. Pronto, la ganadería sustituiría el agro como modo principal de vida en la región.

Posteriormente, desde la década de los treinta, y hasta la fecha, se reconoce su belleza y su condición más que adecuada para el turismo, por lo que se ha tratado de promocionar de esa manera (Sánchez-Noguera, 2012).

d. Enunciados emotivos:

“Valiente como nadie, y sin embargo... le tenía miedo a los muertos.” (p.173)

“Ahora, al derramarse la noche, rompían a meter inmensa gritería los congos, como si estuvieran destruyendo toda la península.

A la cabeza de Luis Gaitán, volvió aquel extraño presentimiento que lo había asustado unas horas antes:

«¡Algo malo va a pasar! ...»” (p.174)

“Madera tostada por la sal, y cinc herrumbrado por la sal.

Luis Gaitán empujó la puerta cachazuda y gritona. Una huída de murciélagos removió el calor, y se oyó el paso asustado de las iguanas.” (p.174)

“Hay noches en que revolotean millones de espíritus siniestros, entre las oscuras cavernas del pensamiento.” (p.175)

En este cuento sucede un caso típico de autosugestión. No hay espantos, ni muertos, pero Luis Gaitán le tiene miedo a los muertos, por lo que empieza a prepararse mentalmente para ver uno.

El paisaje se presta para semejante equívoco, y colabora con la idea de que su amigo está muerto, aunque al fin resulta ser que no.

La ubicación en bahía Culebra, en tanto corresponde con un asentamiento indígena muy antiguo y reconocido, le otorga al texto ese ingrediente para generar la atmósfera de un cuento de terror, donde la locura del personaje puede desbocarse a rienda suelta, tanto porque funciona como mecanismo de verosimilitud, como porque sirve de supuesto augurio de que algo malo va a pasar.

De esta manera, una vez más, el paisaje se construye como un cómplice para engañar al pobre de Luis, y de paso al lector, de modo tal que el final resulte sorpresivo. Es así como el espacio es detonante de la narración.

3.2.2 De la toponimia a la semiosfera: Relación texto, contexto y connotación

Como se ha explicado anteriormente, el texto se construye en diálogo con el texto cultural, en este caso, el de la crisis política, económica y social de la década de los cuarenta, categoría que habíamos tomado prestada de Cross.

Pero, además, resulta pertinente indicar que los textos literarios junto con el texto cultural y con la visión de mundo de los personajes como de los lectores conforman una semiosfera, en términos de Lotman: “La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996:12)

Explica Lotman que una semiosfera se conforma a partir de muchos elementos, se caracteriza por poseer un carácter delimitado, lo cual incluye una frontera, y por la irregularidad semiótica (1996: 12-26), por lo cual en este apartado veremos cómo los topónimos y las descripciones del paisaje aportan múltiples connotaciones a estos textos y permiten, entonces, la construcción del espacio literario como un todo: el macrocosmos homogéneo, y el microcosmos de cada cuento, como también ya habíamos apuntado; esto es cada cuento posee su semiosfera (según el espacio en el que se ubica) y, además, forma parte de una semiosfera más grande si es uno de los que siguen la línea férrea o si no, y, a la vez, se coloca dentro de la semiósfera de la ruralidad costarricense.

Para ello, organicé los cuentos en otro cuadro más que permite dilucidar los mecanismos que se ponen en funcionamiento, a partir del uso de topónimos, nombres comunes de lugares, y sus descripciones espaciales, así como las emociones dominantes en el cuento, que de una u otra manera se relacionan o son provocadas por el mismo espacio.

CUENTO	TOPÓNIMO/ NOMBRE	FUNCIÓN/ CONNOTACIÓN
La Bocaracá	Toro Amarillo	Ubicación. Verosímil. Ambientación. Antagonismo. Personificación. Salvaje e inhóspito. Traslado. Angustia. Soledad. Sufrimiento.
El puente	Puente.	Metonimia del amado. Memoria. Vínculo. Sonido. Personificación.

		Amor/desamor. Soledad. Sufrimiento. Venganza. Simbiosis personaje (emociones)-espacio
La calera	Patarrá. Higuito.	Ubicación. Verosímil. Ambientación. Simbiosis personaje- espacio. Contraste personaje- espacio. Identificación. Detonante.
El novillo	Camino. Senda dilatada por el calor. Colina estéril. Sabana, La Hacienda (Guanacaste implícito)	Ambientación. Atmósfera caliente. Sequía. Amor no correspondido. Simbiosis personaje-paisaje Venganza.
El calabazo	Curridabat.	Ubicación. Verosímil. Explicativo. Presagio. Prolepsis. Simbiosis personaje-paisaje .Muerte.
El bongo	Golfo de Nicoya. Chomes. Jicaral. Lepanto. Paquera.	Ubicación. Verosímil. Evocativo. Prolepsis. Identificación. Sufrimiento. Llanto. Alegría. Explicativo.
Un matoneado	Cerro de los Pavones. (Turrialba)	Ubicación. Verosímil. Ambientación. Identificación. Personificación. Presagio. Prolepsis. Simbiosis personaje-paisaje. Muerte. Culpa.
La bruja	Escazú	Ubicación. Verosímil. Identificación. Memoria. Soledad. Magia.
El grillo	El rancho.	Ubicación. Personificación. Antagonismo. Soledad. Simbiosis personaje-paisaje
El beso	El río. Poza.	Amor-desamor. Muerte.
Un grito	Santa María de Dota. Moín.	Ubicación. Verosímil. Identificación. Antagonismo. Muerte. Simbiosis. Liberación, Vida.
La ventana	Potreros, La casa.	Identificación y simbiosis. Amor.
La dulzaina	Tierra, monte, montaña, caña, árboles, charral.	Ambientación. Antagonismo. Identificación. Amor.
El mestizo	Chomes. Orortina. Tárcoles.	Ubicación. Verosímil. Prolepsis. Venganza.
Los colores	Potreros y sembrados	Ambientación, ubicación,

		identificación. Amor.
El botero	Río Grande de Tárcos. Las Agujas.	Ubicación, Verosímil. Prolepsis. Identificación. Personificación. Simbiosis. Complicidad. Venganza. Traición.
La sequía	El rancho. La selva.	Ambientación. Simbiosis. Identificación. Abandono. Represión.
El temporal	Río Reventazón. Río Siquirres.	Ubicación. Ambientación. Detonante. Tragedia. Antagonismo. Sufrimiento. Desesperación. Locura.
El estero	Isla de Chira	Ubicación. Verosímil. Ambientación. Simbiosis. Desesperanza.
El curandero	La casa.	Ambientación. Enfermedad. Identificación.
La trenza	La casa. Potrero. Zacatal.	Ambientación. Identificación.
El cholo	El camino. Cafetal.	Ambientación. Falsa prolepsis. Paz. Amor.
La saca	La saca. El monte	Ambientación. Culpa.
La montaña	Terreno baldío, montaña.	Ambientación. Prolepsis. Traición. Asesinato, Muerte.
Las horas	Rancho, Bongo, Río.	Ambientación. Identificación. Simbiosis. Espera. Perdón.
El camino	Montañas, charral, sierra	Ambientación, prolepsis, simbiosis, muerte.
El chilamate	Tierra caliente. Patio, Casa	Ambientación. Simbiosis. Identificación. Detonante. Muerte.
Una noche	Bahía Culebra	Ubicación, Verosímil, Ambientación, Falsa prolepsis, equívoco. Terror. Identificación.
El resuello	Manglar	Ambientación. Identificación. Muerte.
El cayuco	Reventazón.	Ambientación. Ubicación. Verosímil, Identificación. Vida.

Gracias al cuadro anterior, puedo aseverar que hay una estrecha relación entre el

espacio elegido y el devenir de la narración, así como con las emociones de los personajes.

Adicionalmente, los topónimos en específico, a menudo, ostentan una relación de causa-efecto con la diégesis, lo cual coadyuva a la construcción del espacio narrado mediante evocaciones, implicaciones y datos, incluso, provenientes del referente espacial extratextual. Sobre ellos descansa, fundamentalmente, la cuestión de construir o representar un macrocosmos, donde cada uno de los textos se conforma como independiente, pero, a la vez, pertenece a un todo que se haya interconectado.

Y es que el espacio siempre conlleva, implica y refiere a una relación; el espacio, el paisaje, el mundo son relacionales, se construyen en la relación, la relación entre el sujeto que contempla y que vive en el espacio, y las coordenadas espaciotemporales (Ette, 2015).

Se trae a colación, entonces, el texto cultural, donde el conjunto de esa información proporcionada por los topónimos permite la representación de un espacio homogéneo al que pertenecen los textos: la Costa Rica rural de los años cuarenta, signada por las vicisitudes propias de la coyuntura convulsa ya explicada, y por ubicarse a lo largo de la línea férrea, pues toda ella puede considerarse en nuestro país espacio de conflicto, tanto por el desarrollo que implicó, como por las carencias y desplazamientos que generó.

Por su parte, los nombres comunes hacen referencia al espacio rural costarricense, pero de manera indeterminada, y, debido a ello, sirven para constituir de manera más contundente, la representación de la totalidad: los cuentos sin topónimo se esparcen libremente por todo el país, donde el lector quiera ubicarlos, excepto algunos que llevan marcas indiscutibles propias de algún lugar en particular, como decir el ejemplo de “El novillo”, el cual sucede en algún lugar de Guanacaste, y esto lo sabemos porque sus personajes son sabaneros, y se manifiesta la práctica cultural identitaria propia de

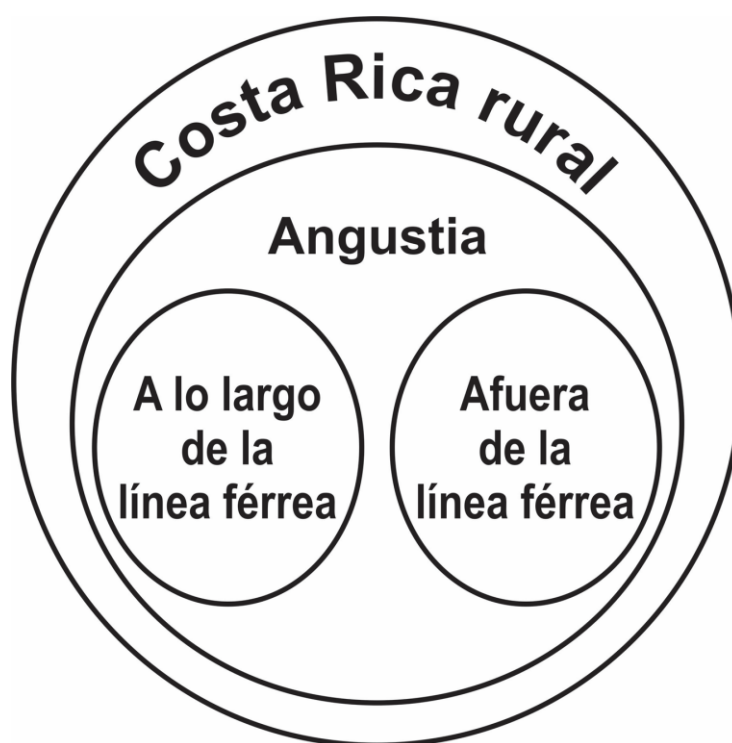
Guanacaste.

Pero más allá, la combinación de todas estas relaciones que se generan en el nivel espacial es que se conforma la semiosfera de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), donde el espacio narrado es la Costa Rica rural, y dicho espacio le sirve en el nivel macrosecuencial a todo el cuentario, para darle homogeneidad, y en el nivel microsecuencial, para hacer funcionar cada narración, pues el espacio entra en relación con el personaje y sus emociones.

En ese mismo orden de ideas, dicho espacio semiótico se construye con trece cuentos que siguen la línea ferroviaria como ya se vio, lugar que conforma semióticamente una inestabilidad en tanto representa movilidad. Pero, además, en Costa Rica específicamente, se construye como elemento detonante de muchos cambios, en tanto representa el ingreso la Modernidad, y con ello desplazamientos, pérdida de trabajo, desarraigo y despojo.

De igual manera, los cuentos sin topónimos remiten a la zona rural del país, y por lo tanto a la misma condición de crisis que se experimentó durante la década de los cuarenta. Para poder visualizar de forma más clara la semiosfera, elaboré el siguiente diagrama:

Figura 1. Semiosfera de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990)



3.2.3 El *locus* del tránsito

Otro elemento que vale la pena destacar, y que se desprende del análisis cartográfico y toponímico de los cuentos, es que la mayoría de los personajes se encuentran en situación de tránsito, o vienen de algún lado antes del tiempo del relato, o

van para otro lado posteriormente, o van de viaje durante la narración, o transitan de un estado emocional a otro. Para ello, puede observarse, en el próximo cuadro, que una abrumadora mayoría de los textos ostenta esta condición de movilidad.

CUENTO	TOPÓNIMO/NOMBRE	TRÁNSITO
La Bocaracá	Toro Amarillo	Jenaro Salas llegó a sembrar su áspera vivienda.
El puente	Puente.	Del amor al desamor
La calera	Patarrá. Higuito.	Eliseo se traslada con Lina de Patarrá a Higuito.
El novillo	La hacienda.	De la pasividad a la venganza.
El calabazo	Curridabat.	Tito Sandí se traslada a a Curridabat para morir.
El bongo	Golfo de Nicoya. Chomes. Jicaral. Lepanto. Pitahaya. Paquera.	Se mueve por el río porque es el bonguero.
Un matoneado	Cerro de los Pavones. (Turrialba)	Se mueve alrededor del Cerro, y se desplaza por la selva.
La bruja	Escazú	De joven esposa a vieja bruja
El grillo	El rancho.	De la desesperación al triunfo
El beso	El barco, la orilla, el mar.	De la vida a la muerte
Un grito	Santa María de Dota. Moín.	Se traslada de Dota a Moín.
La ventana	Potreros, La casa.	De la cárcel a la casa
La dulzaina	Tierra, monte, montaña, caña, árboles, charral.	De la infancia a la madurez.
El mestizo	Chomes. Orortina. Tárcoles.	Va a Chomes, para luego ir a Orotina a trabajar. Se ausenta de su casa ocho días.
Los colores	Potreros y sembrados	Del peligro a la seguridad.

El botero	Río Grande de Tárcos. Las Agujas.	Se traslada en el bote.
La sequía	La selva.	Del matrimonio a la soledad
El temporal	Río Reventazón. Río Siquirres.	Deja que el río Reventazón se lo lleve.
El estero	Isla de Chira	Del enojo al perdón.
El curandero	La casa.	Cambio de residencia. Muerte.
La trenza	La casa.	Embarazo. Nacimiento.
El cholo	Cafetal.	Nacimiento. Vida.
La saca	El monte.	Se fue a la cárcel.
La montaña	Terreno baldío, montaña.	Viajan para ir a denunciar un terreno. Celso Coropa quiere irse a otro pueblo por trabajo, con la mujer de Selim Parijare.
Las horas	El rancho y el bongo	Tana estaba en el rancho, Pablo en el bongo, luego Tana va al bongo a buscar a Pablo.
El camino	Montañas, charral, sierra	El boyero se traslada por el camino inundado en carreta. Muere al llegar.
El chilamate		Se va por varios días, cuando regresa el chilamate había asimilado a su esposa.
Una noche	Bahía Culebra	Luis Gaitán y Cristóbal Chamorro van de camino a escarbar una tumba chorotega.
El resuello	Manglar	Muerte
El cayuco	Reventazón.	Viaje por el río.

Esta movilidad, esta condición de traslado, de transición, en algunos casos literal de un lugar a otro, así como de un lugar emocional a otro, fortalecida por el hecho de que en el nivel macrotextual hay un desplazamiento por la línea férrea de Costa Rica, connota

una situación de inestabilidad y precariedad, de incertidumbre, de transición, de búsqueda de algo mejor.

En este sentido, el paisaje de los cuentos se construye en el movimiento de los personajes, y en consecuencia, el cronotopo que se construye en todo el cuentario es de crisis o del umbral (en términos bajtinianos), como ya hemos afirmado repetidas veces.

Esto entra en consonancia directa con el texto cultural de la ruralidad, del campesinado, y del despojo, y ronda el texto cultural de la revolución propio de la convulsa década de los cuarenta; no es casual que el cuentario se publique un año antes de la Revolución del 48.

Es decir, esta inestabilidad patente en los cuentos, por cuanto los personajes están en desplazamiento, manifiesta en un nivel connotativo la vida de angustia que estaba experimentando la mayoría de nuestra población, particularmente la campesina y la indígena, durante ese período.

También, pudo observarse como se configura la semiosfera compleja del campo costarricense, mediante las semiosferas particulares de cada cuento, que entran en relación con la semiosfera del ferrocarril y las de accidentes geográficos sin topónimo específico, dejando al descubierto un cuentario, el cual en tanto su eje es el espacio –esto es el paisaje rural de Costa Rica, siguiendo en gran parte, la línea del ferrocarril– se inscribe en la literatura del despojo, propia de este contexto, y se vuelve, en efecto y de manera ineludible, hijo de su época.

Y es que cabe indicar que para 1947, no es aventurado afirmar que la mayoría del espacio de Costa Rica se perfilaba como rural, lo cual trae a colación otra dimensión interesante de abordar y es el eje campo-ciudad.

Tal y como explica Raymond Williams (2001), el campo en sí es un espacio que

posee una fuerte connotación; no es casual que en inglés la palabra *country* refiera tanto a la totalidad del país como únicamente a la zona rural.

El campo se asocia a menudo con un estilo de vida de paz, inocencia y virtud, y este estilo de vida se caracterizaba por las prácticas de la caza, el pastoreo, la granja y el productor agrario. Por el contrario, y desde una perspectiva más bien negativa, el campo se ha asociado con retraso, superstición, ignorancia, y limitación (Williams, 2001:25).

Su opuesto, la ciudad por un lado, hacía referencia al ruido, la conglomeración, la corrupción, y ambición; o contrariamente, se relacionaba con progreso, conocimiento, comunicación y luces. Esta oposición o dicotomía se remonta a la época clásica (Williams, 2001:25). Desde la escuela cínica, en clave positiva, se privilegiaba la vida del campo, mientras que a la luz de los sofistas, se debía apuntar a la vida citadina como estilo ideal.

Otra forma de escribir esta oposición es la de civilización-barbarie, pues en tanto la ciudad se asocia con el progreso, se relaciona con el futuro, y el campo se inscribe en la lógica del retraso y del pasado. La dicotomía supone, en este sentido, una jerarquización que implica relaciones de poder y visiones de mundo. Por ello, también puede escribirse como centro-periferia.

En los *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), la oposición está implícita, pues aunque todos los cuentos suceden, como se ha venido demostrando, en el campo, esto es en la Costa Rica rural, es un campo en crisis, debido a la irrupción de la Modernidad.

Es ese campo que antes representara el *locus amoenus* y, ahora se tornó en un *locus horribilis*. Los personajes, al igual que los campesinos costarricenses del momento, perciben que aquel paisaje que le resultara tan familiar, les es ahora abyecto. Han sido expulsados del jardín del Edén y se encuentran en el infierno verde (para usar términos de Fernando Aínza). Amerita aclarar que no es que los personajes campesinos se hayan

tenido que trasladar a la ciudad, si no que el mismo campo que antes los albergara con buenas condiciones ya no es tal, y se ven expulsados, o pierden sus trabajos, y deben desplazarse en la medida en que son despojados de sus propiedades. Su paisaje es ahora el paisaje de la angustia, y ellos, sujetos de angustia.

CAPÍTULO IV

~

LA ANGUSTIA DEL PAISAJE

4.1 Simbolización de la estructura del paisaje: De

símbolos, arquetipos y paisajes

“El hombre hizo el lenguaje.
 Pero luego, el lenguaje
 con su monumental complejidad de símbolos,
 contribuyó a hacer al hombre;
 se le impone desde que nace”
 (Salinas, 1961:62)

Los textos literarios, en tanto simbólicos, esto es, según se caracterizan como representaciones de otros textos culturales, exponen una visión de mundo. Esa visión de mundo, en el caso de *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) de Carlos Salazar Herrera, se cimenta, como ya vimos, en el referente espacial; esto por cuanto su eje narrativo central es el paisaje rural costarricense, tal y como se demostró en el primer capítulo. Este paisaje se muestra modelizado por metáforas, metonimias, prosopopeyas y demás recursos literarios, que, por decirlo así, lo enmascaran y lo revisten de ficción, poniéndolo en consonancia con la subjetividad y las emociones de los personajes.

Incluso, a través de este mecanismo de encadenamiento entre personaje y espacio —mediatizado o anudado gracias a la angustia—, o sea mediante la simbolización que hacen los personajes de su entorno, la visión de mundo que se desprende de estos cuentos deja de ser, paradójicamente, un rasgo identitario estrictamente costarricense y adquiere resonancias más humanas, más universales.

Este capítulo se dedica, entonces, a examinar la mencionada simbolización del espacio que llevan a cabo los personajes del cuentario para amalgamarla con la angustia, pasión¹⁶ que, como veremos, se vuelve capital, tal y como anuncia el título del cuentario.

¹⁶ Según lo define Parret, citando a Fontanier, la angustia es una pasión, y no una emoción, pues es un sentimiento o afección que en grado mayor se torna pasión. La pasión se dice en figuras, y además hace que se aumenten los objetos, atan la mente a ellas, lo que la ocupa enteramente. De igual manera,

De esta manera, se estaría cumpliendo el último objetivo específico que me propusiera con esta tesis, el cual plantea determinar las implicaciones simbólicas del espacio, en tanto eje narrativo y su relación con la angustia, en *Cuentos de angustias y paisajes*, a la luz de la semiótica y del psicoanálisis.

Pero, además, en el capítulo anterior de esta tesis, se indicó que Jameson apuntaba a la necesidad de incorporar el nivel de lo Simbólico en los mapas (Jameson, 1991: 86). Precisamente por ello, y después de haber llevado a cabo el análisis cartográfico, traigo a colación el registro de lo Simbólico con Lacan, con el fin de solventar la falencia que Jameson señalara. Así que, antes de continuar, detengámonos para establecer aclaraciones teóricas importantes en relación con el símbolo y lo simbólico. Desde la perspectiva semiótica, sabemos que nos enfrentamos a un símbolo, o a un fenómeno simbólico cuando éste no es igual a la cosa que en principio simboliza, es decir, no es igual a su referente y más bien lo sustituye (Pierce, 1987: 244). El símbolo aparece cuando hay diversos sentidos que entran en polifonía y en ese punto donde convergen, se construyen y, a la vez, producen nuevas significaciones. Al respecto, Pierce señala que:

“Los símbolos crecen. Llegan a ser al desarrollarse a partir de otros signos, en particular a partir de semejanzas o a partir de signos mixtos que comparten la naturaleza de las semejanzas y de los símbolos. Pensamos solo en signos. Estos signos mentales son de naturaleza mixta: sus partes simbólicas se llaman conceptos. Si un hombre crea un nuevo símbolo, lo hace mediante pensamientos que involucran conceptos. Así que un nuevo símbolo solo puede desarrollarse a partir de símbolos. *Omne symbolum de simbolo*. Un símbolo, una vez que es, se extiende entre los pueblos. Su significado se desarrolla con el uso y la experiencia. [...] Siguiendo a la Esfinge de Emerson, el símbolo puede decir al hombre.” (Pierce, 2012: §8)

pueden tener efectos opuestos cuando arrastran al alma y la hacen cambiar. Todo esto se puede manifestar en el discurso mediante figuras. (Parret, 1995: 47-49) De manera más precisa, Parret cita a Ribot para definir la pasión, la cual: “se opone a la emoción por la tiranía o el predominio de un estado intelectual (idea o imagen); por su estabilidad y su duración relativas. En una palabra... la pasión es una emoción *prolongada e intelectualizada* que ha sufrido, por este doble hecho una metamorfosis necesaria.” (Parret, 1995 (2): 136)

Entendido de esa manera, nos es dado afirmar que pensamos en símbolos. El pensamiento mismo, o mejor, la capacidad humana de razonar se organiza a partir de símbolos que se encadenan de manera metonímica y diferencial, esto por cuanto un símbolo sólo puede remitir a más símbolos y así sucesivamente. No es casual que *Logos* etimológicamente corresponda tanto con palabra como con pensamiento o razón.

A esto amerita adicionar que el símbolo dice al sujeto porque lo habla. En otras palabras, el símbolo da cuenta de lo que el sujeto es y, en ese tanto, cómo es; así piensa, así simboliza. De ahí que pueda declararse, suscribiendo los planteamientos de Pierce –y luego de Lacan, a pesar de sus diferencias¹⁷–, que el lenguaje se corresponde con la capacidad de simbolizar del ser humano y, efectivamente, le da forma al sujeto, lo construye.

Por ende, es posible deslizarnos ahora al psicoanálisis y centrarnos en la noción del registro de lo Simbólico que Lacan concibe como el lenguaje, el cual además conforma al sujeto: “es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente” (Lacan, 1985, p. 6). Esto quiere decir que el lenguaje es el que nos permite pensar; interpretamos el mundo, nuestro entorno y nos racionalizamos gracias a y en virtud del lenguaje. En consecuencia, la subjetividad se funda mediante la inserción del sujeto en el Lenguaje, o lo que es lo mismo, en la Cultura.

Cultura y lenguaje corresponden al mismo registro, siguiendo los planteamientos lacanianos, lo cual se puede comprender mejor si se recuerda que como señala Clifford

¹⁷ El símbolo en Pierce es diferente del signo, y es, más bien, una especie particular de signo, que como se sabe es triádico pues se compone del Representamen, del Objeto y del Interpretante. “El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa a este Objeto no en todos sus aspectos, sino con referencia a una idea que he llamado a veces el Fundamento del representamen.” (Peirce, 1987: 244). En contraste, para Lacan, la mayoría del tiempo, signo y símbolo no se distinguen, sino que se corresponden y se analogizan, pues él más bien habla de significantes, los cuales son todo aquello que significa y que sustituye a la cosa; producen sentido al entrar en relación unos con otros, de ahí que el concepto de sistema para Lacan sea fundamental.

Geertz, desde una perspectiva antropológica, en su texto ya clásico *La interpretación de las culturas* (1973):

“Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.” (Geertz, 1973: 20)

En este mismo orden de ideas, y según Lacan, como venía apuntando, la Cultura o el lenguaje construyen al sujeto:

“El significante es el plano de la guerra ideológica: toda la historia de la humanidad está trazada por la articulación simbólica significante que produce los efectos ideológicos en cuanto a la posición del sujeto.” (Vallejo, 1980:134)

Importante hacer hincapié en esta idea de Lacan, según la cual la posición del sujeto determina el nivel de lo Simbólico en la producción de los efectos ideológicos, pues esto implica directamente la ubicación del sujeto, es decir el espacio.

Pero sigamos explorando los postulados de Lacan al respecto, para comprender más aún la naturaleza del Orden Simbólico, esto es el Lenguaje o la Cultura y su relación con el sujeto:

“A través del orden simbólico, el sujeto existe y enfrenta su localización delante de dos cuestiones fundamentales: 1º) la de la sexualidad, 2º) la de su status, porque nada es definido a priori.; su existencia no es reducible a la fatualidad biológica y el sujeto tiene que localizarse en un status no equivalente al status biológico.” (Vallejo, 1980:134)

De lo anterior, puede extrapolarse, como ya apunté anteriormente, que el orden de lo Simbólico lacaniano se corresponde con la Cultura, la cual se haya en una relación compleja, sistémica y dinámica con el sujeto, donde se construyen y devienen mutuamente.

De igual manera, y muy a tono con las propuestas de mi tesis, es notable la forma

en que para Lacan el lugar del sujeto es otro diferente del *fatum* o determinación biológica, o sea diferente de la naturaleza y también diferente de la realidad que se haya fuera del lenguaje, es decir que el lugar del sujeto es la Cultura; su *locus*, su paisaje. Al fin, le lenguaje actúa como filtro en lo natural y el sujeto. Además, debe agregarse que esta relación no constituye una dualidad, tal y como advierte el propio Lacan:

“El mundo de las cosas no está recubierto por el mundo de los símbolos, sino que es retomado así: a cada símbolo corresponden mil cosas, y a cada cosa mil símbolos.” (Lacan, 1954/1981, p. 389)

De esta cita se infiere que no puede haber ni existe una correspondencia directa entre la cosa representada y el símbolo, o lo que es lo mismo, no se da una relación exacta ni inmediata ni especular entre la realidad o el lugar de los referentes y los símbolos. Así mismo, resulta claro que es el sujeto quien “simboliza” el mundo y que al hacerlo se construye a sí mismo. Tal es el nivel de lo Simbólico, la red de significantes, ideológica por demás; o sea el lenguaje, y para los efectos, la Cultura, atrapa al sujeto y lo conforma.

Esto era necesario de explicarse, por cuanto en los textos de Salazar Herrera, si bien se describe el paisaje costarricense, con sus respectivos topónimos, y además existe una correspondencia directa con el mapa del país, como se descubrió en el capítulo anterior, no debe en ningún caso olvidarse que ese paisaje aparece “simbolizado” en los cuentos y, que se modeliza, como se analizará en el siguiente apartado, a través de la angustia de los personajes.

Otro aspecto que me interesa puntualizar es que cuando los símbolos provienen de una región en particular, o adquieren sentido específicamente en un lugar determinado, hablaremos de “geosímbolos”¹⁸, por decirles de alguna manera.

¹⁸ Esta categoría debe entenderse según lo planteado por Pablo Edmundo Heredia, en su artículo “Los discursos simbólicos de la realidad nacional. Acerca de Haroldo Conti y Daniel Moyano.” En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-discursos-simbolicos-del-texto-de-la-realidad-nacional-acerca-de-haroldo-conti-y-daniel-moyano/html/8e53e6b0-d0e6-11e1-b1fb->

Tal es el caso de los textos que conforman el cuentario en estudio, pues la mayoría de sus símbolos adquieren sentido al situarlos en el texto cultural costarricense de los años cuarenta.

Semejante inserción se produce en cada cuento mediante varios mecanismos. Entre estos se cuentan la presencia de flora y fauna propias del país, las descripciones del paisaje (como ya vimos con los indicios y los informantes en el segundo capítulo de esta tesis), la utilización de referentes geográficos y topónimos costarricenses con sus descripciones (lo cual se comprobó en el tercer capítulo), es decir, mediante “geosímbolos”; así como a través del uso del habla coloquial, en variante popular, para el caso de los personajes, y el contraste que se genera con discurso y léxico del narrador, siendo estos últimos muy elaborados.

De esta manera, cuando el lector detecta este contraste, se genera una jerarquización de la palabra, donde el personaje, casi siempre campesino sufrido, se expresa en habla popular, pues, intuye el lector, no ha tenido acceso a la educación y es un “labriego sencillo”, arquetipo¹⁹ de la identidad nacional costarricense. Pero atención, pues este arquetipo se construye como uno en conflicto, como un sujeto en crisis; no es un “debe ser” o *arethé*²⁰, sin embargo tampoco es una distopía identitaria, simplemente

00163ebf5e63_4.html#PagFin

¹⁹ Tomo prestada la noción de arquetipo de Jung, para quien: “el concepto ‘arquetipo’ sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico inmediato” (Jung, 1970:11). Es decir, que el arquetipo es lo que se representa, esto es “de la rosa sólo nos queda el nombre” de Umberto Eco. El arquetipo se reviste de lenguaje y se vuelve representación colectiva o símbolo, que tiene además una concreción particular, según el propio Jung explica.

²⁰ *Arethé* debe conceptualizarse como virtud y designa cualquier capacidad o excelencia que pertenezca a cualquier cosa o ser. Sus significados específicos pueden reducirse a tres: 1. Capacidad o potencia en general; 2. capacidad o potencia propia del hombre; 3. Capacidad o potencia propia del hombre, de naturaleza moral. (Abbagnano, 1998: 1090). A la luz de los postulados de Aristóteles, el término hace referencia al “deber ser”, en el sentido de que: “la virtud es respecto a una cosa lo que completa la buena disposición de la misma, lo que la perfecciona; en otros términos, la virtud de una cosa es, propiamente hablando, su bien, pero no un bien general y supremo, si no el bien propio e intransferible. Virtud, podría decirse, es aquello que hace que cada cosa sea lo que es” (Ferrater, 2000: 373-374).

este sujeto arquetípico ve el mundo desde su subjetividad, de ahí que se exprese con la variante popular del habla costarricense; por ello, el mundo al que nosotros, como lectores, asistimos y el que nos representamos es una mezcla entre el que los personajes están viviendo, aquel en donde están sufriendo, esto es el *locus* de su angustia, y el articulado por el narrador en clave de paisaje estético y estetizado. Y es que, como señala Erich Fromm:

“El lenguaje simbólico es un lenguaje en el que el mundo exterior constituye un símbolo del mundo interior, un símbolo que representa nuestra alma y nuestra mente.” (Fromm, 2012)

En este sentido, esto se manifiesta a lo largo de todo el cuentario, pues como se comprobó en el tercer capítulo de esta tesis, los personajes se encuentran viviendo un momento de crisis en varios niveles. Por un lado, el país atravesaba una de las más convulsas décadas, los cuarenta, que desembocó en la Revolución del 48, debido a los cambios económicos que implicaron el desarrollo del café y del banano y el ferrocarril, como ya se explicó. En los cuentos, ciertamente, este hecho no se manifiesta de manera explícita, pero los personajes atraviesan situaciones de movimiento y transición, lo que genera una circunstancia de precariedad e inestabilidad, de ahí que perciban el mundo como hostil.

Para ilustrarlo en *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), por ejemplo, citemos la queja de Tito Sandí en “La bocaracá” o de la del indio en “El grillo” o la de Pacho en “El temporal”, las cuales se emiten en términos similares: “esta tierra me malquiere”, “el rancho no me quiere”, “maldito temporal”. El espacio en el que se encuentran los personajes les resulta hostil; no los quiere, y ven en éste el origen de su soledad, de su abandono, de su miedo. Efectivamente, se construye un arquetipo del campesino costarricense en los cuentos, y estos manifiestan una visión angustiada de la realidad, pues es porque la realidad, o mejor, el espacio en que se encuentran, desde su perspectiva,

genera angustia. En consecuencia, es pertinente, entonces, preguntarse, ¿por qué el paisaje les causa angustia?

Para responder esto, se hace inevitable traer a colación a Freud, con su *Malestar en la cultura* (1930), pues a partir de él podremos interpretar cómo el paisaje simbolizado les genera a nuestros personajes angustia.

En este texto, el psicoanalista plantea cómo la Cultura defiende al ser humano de su propia naturaleza y la naturaleza; gracias a la Cultura el sujeto reprime la naturaleza, pero al mismo tiempo lo decepciona, y aparece entonces la idea equivocada según la cual, a menos cultura, más felicidad:

“Parece establecido que no nos sentimos bien dentro de nuestra cultura actual, pero es difícil formarse un juicio acerca de épocas anteriores para saber si los seres humanos se sintieron más felices y en qué medida, y si sus condiciones de cultura tuvieron parte en ello.” (Freud, 2010: p.88)

En este orden de ideas, se adivina la presencia de la ineludible oposición civilización-barbarie que ya abordamos al final del capítulo anterior, con la relación campo-ciudad que no está explícita en los cuentos, pero que sí se perfila mediante la presencia/ausencia del ferrocarril (no dicho) –recordemos que, gracias a la cartografía literaria, se comprobó que los cuentos siguen el itinerario del tren, pero éste sólo se menciona una vez en el cuentario, específicamente en “El temporal”: “¡Habrá derrumbes en la línea!”, (p.119)–, y a través del traslado que sufren los personajes, con la introducción del país en los procesos de la Modernidad, a partir del desarrollo del café y del banano que también discutimos en el capítulo pasado.

Ciertamente, la Cultura genera angustia. Esto afirma Freud: “La vida como nos es impuesta resulta gravosa: nos trae hartos dolores, desengaños, tareas insolubles. Para soportarla no podemos prescindir de calmantes.” (Freud, 2010: p.74). La Cultura produce

angustia porque nos es impuesta y porque reprime nuestras pulsiones para protegernos del mundo exterior, esto es la naturaleza que es amenazante:

“Del temido mundo exterior no es posible protegerse sino extrañándose de él, de algún modo, si es que uno quiere solucionar por sí solo esta tarea.” (Freud, 2004: p.77)

Siguiendo esa idea, la angustia funciona incluso, dice Freud, como un mecanismo de defensa contra el Terror, ese que le tenemos a lo u está allá afuera, más allá del lenguaje, y esto porque: “designa cierto grado como de expectativa frente al peligro y preparación para él, aunque se trate de un peligro desconocido” (Freud, 2004: p.12).

Y, se habla de la angustia, a partir de Freud, hay que hacer referencia a que el sujeto se debate entre Eros y Thánatos (nombres tomados de los dioses de la mitología griega del amor o fuerza cósmica que une y de la muerte respectivamente), pues es ahí, en esa encrucijada, precisamente donde aparece la angustia: En la medida en que se reprime Eros, se renuncia a la satisfacción pulsional, se genera angustia; pero, si no se reprime se atisba la pulsión de muerte, y ante esta que lo llevará a la satisfacción del deseo y, por lo tanto, a la falta de la falta, aparece la angustia para advertir de semejante peligro (Freud, 2004: p.13). Para Freud, Eros se concibe como la tendencia en el sujeto a la conservación de la vida, a la unión y a la integridad, mientras que Thánatos tiende a la autodestrucción, a la desintegración, a la muerte.

De esta manera, y en tanto que los personajes de Salazar Herrera se destilan culturalmente del paisaje, en ese paisaje se manifiesta la angustia. En los cuentos, aparece entonces dicha angustia, con los símbolos y mediante los no dichos, o sea con los silencios, porque es allí donde la angustia aflora. No se nos explica por qué estos personajes creen que su entorno los malquiere, explícitamente se indica la queja y el síntoma, pero no la causa. Pero a comprobar esto estará dedicado el siguiente apartado.

Por ahora, interesa establecer cómo los personajes de cada cuento se debaten entre Eros y Thánatos, para encaminarnos a vislumbrar cómo se va construyendo la angustia. En consecuencia, elaboré el siguiente cuadro para distribuir los cuentos según se acerquen al principio del placer o a la pulsión de muerte.

CUENTO	EROS	THÁNATOS
La Bocaracá	... la respiración de su mujer y de su hijito, o el chisporroteo de algún tizón que quedara vivo en la cocina, le servían de consuelo o de gozo. (p.9)	“Acabó por sentir miedo de la soledad, de las tinieblas, y vivió con un temor incesante... no sabía de qué.” P-9 “El horror le daba a la mujer una risa espantosa, en tanto el niño reía de buena gana, por aquel divertido juego con su madre” (p.11)
El puente	“El tema musical de aquel puente de madera, era como una llamada amorosa al corazón de la Chela.” (p.15)	“Y aquel puente sonoro se había vuelto un martirio para la afligida muchacha” (p.17)
La calera	“Él dijo con amorosa ternura: - ¡Qué bonitos son tus ojos!” (p.25)	“Y lo grave era, de todo aquello, que el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena, en el fondo temiblemente blanco del paisaje, empezaba a gustarle a Eliseo” (p.22)
El novillo	“¡Allí va Juan Ignacio!”... ¡Es uno de los cuatro!... -dijo Luisa, con el clamor íntimo de un gran amor sin esperanzas.” (p.29)	“Luisa hallábase junto al corral ganadero y buscaba a cierto novillo. No sabía cuál, pero buscaba a cierto novillo. Eran muchos, muchísimos y todos parecían iguales. Pero habría uno solo, un novillo distinto de los otros con una señal. ¡Un

		novillo homicida! ... ¡Ella lo reconocería!” (p.30)
El calabazo	“Un hombre tan bueno, tan trabajador, tan cariñoso con su familia. ¿Otra mujer? ¡Imposible! Tito Sandí adora a su esposa y a su parejita de niños. ¿Qué pudo haber pasado? (p.35)	“Hace tres días se murió Tito Sandí. Murió leproso.” (p. 37)
El bongo	El bonguero había observado que Natalia... ya no era una chiquilla sin importancia. Había notado en la muchacha, con cuánto pudor bajaba su falda cada vez que un sur fresco descubría sus muslos, y había adivinado , bajo las velas... ¡cómo iban madurando las limas en el limero! (p. 42)	2¡No hay pero Natalia! - gritó el bonguero cambiando de maneras-. Yo te he cuidado pa'mí y ya lo tengo todo arreglado. Mañana vas conmigo a l'iglesia. ¡Ah! ... y no me llames tata. ¿Entendés?. No se habló más del asunto.” (P.43)
Un matoneado	“Había decidido matonear a Rafael Cabrera, y para matonearlo estaba allí, inmovible como un monolito” (p.47)	“Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante la tremenda verdad que quería encubrir. Tuvo el temor de que sus propios ojos lo fueran a delatar. Sintió miedo de que él mismo, inesperadamente y contra su propia voluntad, fuera contarle todo, víctima de una turbación.” (p.50)
La bruja		“Añaden que cierta mañana el muchacho salió para ir al trabajo... y aún no ha vuelto.” (p.55) “Ay mis pobrecitos recuerdos” (p 57)
El grillo	“Su cara se iluminó dos veces. Primero con el resplandor de las llamas... y después con una extraña sonrisa de triunfo.” (p.62-3)	“Unos segundos después, volvió el chillido. Agudo. Obstinado. Intermitente” (p.61)

El beso	“Y a los pies de la muchacha caía lo mejor de su pesca. Así habría querido también arrojar su corazón, grande y dehojándose como una chira de plátano.” (p.68)	“Le vino un deseo incontrolable de correr a la orilla del río, para mirar, aunque no fuera más que eso, la puerta cerrada de aquella casa, en donde se había alojado todo su mundo interior.” (p.69)
Un grito	“Entonces creyó que debía convencerse a sí mismo de que aún no había muerto.” (p.76) “Se llenó los pulmones de aire, y soltó un prodigioso grito de alegría, que hizo temblar el robledal” (p.77)	“Lo había perdido todo. La tierra, la casa, el sembrado. Todo lo había perdido. La voluntad, la ilusión, el tiempo.” (p.73)
La ventana	“Él dijo en una carta que aquella noche regresaría ... y aquella noche ella estaba esperándolo” (p. 88)	
La dulzaina	El tocador de dulzaina solía refugiarse en la escondida cumbre del monte, y bajo el ancho silencio de la altura, ensayaba nuevas variaciones en los temas que le regalaban los pájaros. (p.85)	“Está bien. -Y con toda la fuerza de su brazo arrojó la dulzaina al fondo del enmarañado precipicio que se abría a cincuenta pasos de la casa” (p.86)
El mestizo		“Los ojos del mestizo irradiaban , y bebía, bebía sin lograr emborracharse, y oprimía con su manaza el cuello de la garrafa como si quisiera estrangularla” (p.93)
Los colores	“—¡Es hija mía, yo soy el tata! —lo interrumpió la voz de Gabino Sojo que en aquel momento se aproximaba.” (p. 99)	“Otra, como tantas veces, llegó Mateo a su casa cayéndose de borracho. Llamó a su mujer y a su hija. Cogió dos cuchillos y se puso a amolarlos, uno con otro, porque le daba placer asustar a la gente más débil que él; después, hundió el filo de los cuchillos en un horcón.” (p.97)

El botero		“-Bajando m’encandilo y si uno se descuida, el río lo bota’la mar o la vara en los playones. ¡Este río es muy traicionero!” (p.104)
La sequía	“Estaba sudando. Luego comenzó a empañarse nuevamente la figura de la india huyendo del silencio. Aquello no era sudor... ¡Le salía de los ojos!” (p.113)	“Ella se lo había dicho. Le había anunciado que se iba para siempre porque ya no podía más. Porque él no la miraba, porque no le hablaba, porque no la quería. Porque aquel silencio le estaba doliendo como una úlcera.” (p 110)
El temporal		“Estaba cansado de oír llover. El temporal se le estaba metiendo en todas las ramificaciones de los nervios: le aplastaba la cabeza, lo tentaba con las manos húmedas, le hacía muecas, y el chorro de la canoa parecía caerle en los sentidos salpicando estrellas de agua.” (p. 118)
El estero	“En aquel ardiente clima, Oliva, así, sentada, acinturadita y morocha, parecía un calabazo lleno de agua fresca.” (p.123)	“Empujó el garrote de guayacán con el cual estuvo descascarando mangle, y lo arrojó al estero con mucha fuerza... como quien manda al diablo... ¡todas sus esperanzas!” (p.124)
El curandero	“—Mira, Tino... No te molestes en hacerme medicinas... Yo tal vez me muero esta misma noche... T’he mandao a llamar pa que te hagas cargo de mi mujer... y de tus dos hijas.” (p.129)	“Afuera estaban los sudarios y la calavera de novillo y los árboles muertos, resistiéndose a desplomarse” (p.127)
La trenza	“Tenía la piel color de tinaja, los ojos negros. Es lacia de pelo, gorda de piernas. Era apretada de nalgas, ligera de paso, y bajo la blusa limpiecita,	“Pasa grande la sombra de las nubes, y a ratos deslucen las cristalizaciones.” (p.134)

	el temblor de sus dos pechos pintones.” (p.133)	
El cholo	“El Cholo lo miró sonriendo. —¿Sabés qu’es?... Que mi mujer acaba de tener un güilita. Y en la noche negra brillaron sus ojos como la luz del cocuyo.” (p.139)	“Estaba borracho y enfurecido. La hoja de su cuchillo había trazado en el aire una interrogación de luz, mientras oteaba entre la concurrencia con fatídica mirada.” (p.137)
La saca		—¿Pa qué me lo venís a contar?! Pedro inclinó su cabezota, que era como una talla en granito. —Es que la concencia m’está jodiendo. (p.145)
La montaña	“Selim Parijare y Celso Coropa iban a explorar un terreno baldío que el primero quería denunciar, e invitó a su amigo de siempre para que lo acompañara.” (p.149)	“Por fin los hallaron. Uno junto al otro. No aparecieron más que los esqueletos y los cuchillos. Blancos aquéllos... Herrumbrados éstos.” (p.151)
Las horas	“Pablo le acarició la frente con la mano... y ella se quedó dormida.” (p.157)	“El pescador tenía mujer, pero un día, la mujer del pescador lo sorprendió besando a Laura, una muchacha de un lugarejo cercano, y sin más averiguaciones, sin palabras y sin escenas, se marchó a casa de sus padres.” (p.155)
El camino		—No —contestó el doctor—. La mujer está bien. El que murió fue el boyero. —Y derramando las palabras en el zaguán: —¡Ese hombre venía muerto!... (p.163)
El chilamate	“Dos semanas después el hombre volvió a su casa. Aquella huida hacia climas fríos le serenó un poco el espíritu, y le había aplacado la sed de vino de coyol. También	“El hombre contemplaba a la mujer y el árbol, y cuando se le alojaban en la cabeza los vapores del fermento, empezaba su confusión, y ya no sabía

	estuvo pensando en su mujer con extraña ternura. Fue preciso alejarse unos cuantos días de ella, para descubrir que aún la quería...” (p.169)	cuál era el árbol y cuál la mujer. Se le había hecho un trastorno, y para descifrar aquel embrollo, seguía bebiendo grandes cantidades de vino de coyol.” (p.168)
Una noche	Luis Gaitán, soltó una carcajada ruidosa y extensa como la llanura. —¿Por qué te reís? —¡Por nada!... (p.179)	Hay noches en que revolotean millones de espíritus siniestros, entre las oscuras cavernas del pensamiento. (p.175)
El resuello	“El muchacho suplicó un milagro... y tuvo lugar el milagro...” (p.185)	“Un vistazo superficial sobre aquel ángulo de la playa, encendió una llamarada de celos en su corazón que le trastornó la mente...” (p.186)
El cayuco	<p>“Y la mujer: —¡Usted se calla, negro chumeca! El cayuco se llenó de risas y estas risas calmaron en algo el nerviosismo.” (p.190)</p> <p>“De pronto, ¡oh prodigio!, se oyó el llanto de un niño. —¡Es un negrito! —exclamó el zurdo Miguel—. Un lindo negrito achocolatado, con su pelito pasuso. —¡Ah, ja, já! —desahogó su ansiedad el negro Williams, con una inmensa risa saturada de orgullo paternal.” (p.191)</p>	

Como puede observarse en este cuadro, en efecto, los personajes oscilan entre Eros y Thánatos, ambos en relación con el entorno, siendo esta última (la pulsión de muerte) la que tiene mayor presencia en el cuentario, lo cual es lógico, pues la angustia es generalizada, y cuando hay pulsión de muerte se genera, precisamente la angustia.

Es importante indicar cómo, aunque ciertos ejemplos parecieran referirse a Eros,

en tanto hablan de sexo o de amor, si estos generan angustia, en términos freudianos, más bien se deslizan hacia Thánatos. Tal es el caso, por ejemplo, de “La calera”, donde podemos contrastar el amor hacia la esposa (Eros): “Él dijo con amorosa ternura: - ¡Qué bonitos son tus ojos!” (p.25) y el deseo que le provoca La cholita a Eliseo (Thánatos): “Y lo grave era, de todo aquello, que el magnífico contraste que hacía aquella muchacha tan morena, en el fondo temiblemente blanco del paisaje, empezaba a gustarle a Eliseo” (p.22), pues en cuanto se cede al deseo aparece la angustia, pues no hubo represión.

De manera semejante, en “Un matoneado”, aunque se cite la acción de “matonear” o asesinar a Rafael Cabrera, no implica Thánatos, si no Eros, pues es su deseo y no hay autodestrucción: “Había decidido matonear a Rafael Cabrera, y para matonearlo estaba allí, inmovible como un monolito” (p.47). Thánatos aparece ya cuando ha cometido el asesinato, y sobreviene la culpa o el miedo a ser descubierto:

“Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante la tremenda verdad que quería encubrir. Tuvo el temor de que sus propios ojos lo fueran a delatar. Sintió miedo de que él mismo, inesperadamente y contra su propia voluntad, fuera contarle todo, víctima de una turbación” (p.50).

Ahora bien, verdaderamente la causa de dicha angustia parece, al inicio, provenir del entorno, por lo general, pues todos coinciden en quejarse de éste, pero esto lo hacen desde su punto de vista, o sea desde la subjetividad, por lo que habría que decir que esa angustia es simultáneamente externa e interna, y posiblemente más bien interna, pero que se exterioriza y se hace evidente en la interrelación de los personajes con el paisaje, tal y como vimos en los cuadros que elaboré en los apartados anteriores.

Y es que esto es inevitable cuando existe una analogía entre lo que siente el personaje y la descripción del paisaje como sucede en varios de los cuentos, al punto que varias veces nos dimos en calificar a esta relación personaje-entorno como una metonimia

(esto es la parte por el todo) de identificación, de complicidad, e incluso de simbiosis. Tal es el caso, entre otros, de “El botero” o “El chilamate” (ver cuadro en el capítulo anterior sobre la toponimia). De igual manera, en “La calera”, desde el topónimo, se debe identificar el ambiente en el que se desarrolla el relato y comprender por qué está ubicado ahí en Patarrá, lugar reconocido de caleras. Si no, también en “El calabazo”: Tito Sandí se fue a morir a Curridabat porque tenía lepra y allí quedaba el leprosario. Asimismo, puede mencionarse “El chilamate”, donde el árbol consume a la mujer que ha sido abandonada por su esposo, pero el esposo regresa y se decide a cortar el árbol, afuera del hecho narrado, porque de nuevo la angustia aparece en lo no dicho.

Así las cosas, procederé a elaborar otro cuadro donde entren en relación cada cuento, el espacio (el paisaje) y la emoción con el que ese espacio se asocia (geosimbolismo):

CUENTO	PAISAJE	EMOCIÓN
La Bocaracá	Las inmensas soledades de Toro Amarillo, La vivienda áspera.	Soledad. Miedo.
El puente	Puente que suena como una marimba.	Amor. Afrenta. Desengaño. Desamor.
La calera	Patarrá (calera). Higuito (carbonera).	Deseo. Los celos. El amor.
El novillo	La hacienda sin gente y los novillos acorralados. La mancha de sangre en el cuerno.	La soledad. El desamor. La condena y la venganza.
El calabazo	Curridabat (leprosario).	Soledad. Abandono.

		Tristeza.
El bongo	Golfo de Nicoya. Chomes. Jicaral. Lepanto. Pitahaya. Paquera. La negra ave marina a la espera en la inmensa inmensidad del cielo. El alcatraz que le roba la corvina al otro alcatraz.	La espera. Tristeza. Sufrimiento. El equívoco. Sorpresa.
Un matoneado	Paralelismo de claro oscuro entre los dos personajes.	Venganza. Miedo, La culpa y el equívoco.
La bruja	Escazú. La casa.	Melancolía. Amor. Soledad.
El grillo	El rancho. El grillo	La carencia. Soledad.
El beso	Río. Eterno silencio de las piedras.	Suicidio.
Un grito	Santa María de Dota. Moín.	Soledad, vejez, muerte. Vida.
La ventana	Potreros, La casa. La ventana sin barrotes.	La intimidad, la confianza, el yo liberado por el amor. La libertad.
La dulzaina	Algo azulito. El barranco.	Amor.
El mestizo	Chomes. Orortina. Tárcoles. La tormenta.	Soledad. Recuerdos. Venganza.
Los colores	Potreros y sembrados	Inocencia. Justicia.
El botero	Río Grande de Tárcoles. Las Agujas. “río traicionero”	Odio. Traición.
La sequía	La selva.	Represión. Soledad. Tristeza. Abandono. Sufrimiento.
El temporal	Río Reventazón. Río Siquirres.	Locura.
El estero	Isla de Chira	Soledad. Desamor.
El curandero	La casa casi destruida. El ambiente tormentoso, el árbol viejo.	Enfermedad. Amor. Muerte. Promesa.
La trenza	La casa.	Embarazo. Nacimiento. Susto. Sorpresa.
El cholo	Cafetal.	Nacimiento. Vida. Amor.
La saca	El monte, la saca	Lo prohibido. La traición. La culpa. El remordimiento.
La montaña	Terreno baldío, montaña.	Traición. Muerte.

		Asesinato.
Las horas	El rancho y el bongo	Tristeza, Melancolía. Perdón.
El camino	Montañas, charral, sierra	Muerte. Miedo. Deseperación.
El chilamate	El patio. La casa.	Abandono. Desamor. La venganza.
Una noche	Bahía Culebra.	Miedo.
El resuello	Manglar	Muerte.
El cayuco	Reventazón.	Vida. Alegría. Amor.

A partir de la clasificación anterior, salta a la vista que el espacio en cada cuento adquiere su propio simbolismo relacionado con alguna emoción, es decir, se construye de manera particular en cada uno de los cuentos, el cual surge en la conjunción de, por un lado, el espacio en sí mismo, y por otro, la perspectiva o la mirada del personaje que interpreta dicho espacio, y de esta manera lo convierte en paisaje, (recuérdese la conceptualización de paisaje que expliqué en el Marco teórico, según la cual éste debe entenderse como un espacio que es objeto de la mirada de un observador y, en esa medida, transformado) pero no en cualquier paisaje, ni siquiera un determinado paisaje de Costa Rica, si no en paisaje de su angustia.

De este modo, podemos afirmar que el espacio, eje del cuentario, se simboliza mediante varios mecanismos. En primera instancia, sigue la línea férrea y construye así el macrotexto a partir de un itinerario que recorre todo el país, el cual se termina de representar con los cuentos que no tienen topónimos explícitos. Seguidamente, en otro nivel, se construye el espacio a partir de las descripciones que hace el narrador con adjetivos que a menudo personifican el espacio, pero que van de la mano con las emociones de los personajes, generando, de esta forma, un espacio intersubjetivo que destila angustia, pues las situaciones en las que están insertos los personajes oscilan entre

el principio del placer y la pulsión de muerte.

4.2 Simbolización del paisaje en relación con la angustia

“La angustia es el vértigo
de la libertad”.
(Kierkegaard, 1984:88).

El cuentario, objeto de estudio en esta tesis, pone a dialogar la angustia con el paisaje, y en realidad no me había detenido a analizar la angustia como tal, puesto que se debía abordar primero los diversos laberintos que presenta el paisaje, para ahora sí, dedicar este apartado a determinar como se imbrican la angustia y el paisaje en los cuentos de Salazar Herrera.

Antes que nada, es necesario teorizar y tratar de categorizar la angustia, pues este es un concepto que ostenta un sinnúmero de complejidades, y, para ello, se hace necesario traer a colación el origen etimológico de la palabra angustia, el cual según Corominas y Pascual, proviene del latín '*angustus*': angosto, del que se deriva angostura y estrechar, y del latín '*angustia*': estrechez o situación crítica. La variante antigua angoxa se toma del catalán angoxa, descendiente popular del vocablo latino. Luego, de congoja, tomado del catalán congoixa, procedente del latín vulgar *congustia*: angostura derivan *angor* y *anxietas*. (Corominas, 1980:270)

De igual manera, para María Moliner, la palabra angustia proviene del latín *angustia* y significa: (tener, sentir, causar) intranquilidad con padecimiento intenso, por

ejemplo por la presencia de un gran peligro o la amenaza de una desgracia. También, es equivalente a ansiedad, en tanto desazón o malestar causado por la sensación de no poder desenvolverse; por ejemplo, por tener más trabajo o atenciones a que acudir de aquellos a que es posible hacerlo o por estar rodeado de muchas cosas en desorden. De forma semejante, es equivalente a agobio, esto es malestar físico intenso no causado por dolor determinado, que produce respiración fatigosa y sensación de no poder vivir. Otra acepción sería náuseas. (Moliner, 1998)

Dicho lo anterior, es notable cómo la palabra angustia adquiere su sentido mediante un procedimiento poético, según el cual se describe una sensación o un sentimiento por un adjetivo de lugar, estrecho o angosto, donde el corazón se vería oprimido.

A continuación, recurriré al filósofo de la angustia por excelencia, Søren Kierkegaard²¹, pues él analizó el concepto de la angustia, en todos sus niveles, en un texto que publicó bajo el pseudónimo de Virgilius Haufniensis, que quiere decir, en latín, el vigilante de Copenhagen, y que tituló así: *El concepto de la angustia* (1844).

El filósofo, férreo católico y precursor del existencialismo, vivió durante el final de las guerras napoleónicas (1813-1855), de modo que su coyuntura fue de crisis, de conflictos bélicos y políticos, pues Dinamarca apoyó a Francia. Por ello, quizás, fue el primero en enfrentar, cuestionar o invertir, incluso, la teoría hegeliana universal de la dialéctica, según la cual se proponía, que después de un largo proceso de crisis y conflictos, vendría la síntesis y, por lo tanto, la opción de una vida mejor, más contenta, integrada y satisfecha (Canívez, 2005:113-124).

²¹ Kierkegaard era creyente católico, y todo su pensamiento se haya marcado por este prisma, siempre habla desde allí, y desde esta condición hay que comprenderlo.

Y es que, para Kierkegaard, el sistema supuestamente armonioso, resultado de la dialéctica y más aún de la dinámica de la historia, concebido a partir de Hegel, resultaba demasiado autoritario y olvidaba o dejaba de lado, la libertad del ser humano e incluso la subjetividad misma de este.

Así, para el pensador danés, la dialéctica no funcionaba exactamente como lo concebía Hegel, pues el sistema dominante armonioso y absoluto, propio de la Modernidad, no era tal, en tanto siempre se producía una paradoja entre la libertad del ser humano y la angustia que esta misma libertad le generaba, por lo que siempre iba a haber ruptura con el sistema, o por lo menos contradicción entre el individuo libre y el sistema colectivo, total, absoluto y armonioso. Ciertamente, Hegel no siempre presenta esa perspectiva, y tiene toda una línea de pensamiento en la que contempla el cuestionamiento a la Modernidad, pero Kierkegaard le reclama la línea unívoca. Esto, por cuanto el ser humano tiene la posibilidad, debido a su libertad, de elegir el mal o el bien. Entiéndase que la angustia no aparece ante la opción de elegir el mal, si no ante el hecho de que se puede elegir, ya sea el mal o el bien; esto es la libertad (Canívez, 2005:113-124). Y es que no hay que olvidar que la condición humana, como tal, junto con la libertad que le es propia, es una invención de la Modernidad. En este sentido, igualmente, la angustia que deviene de dicha concepción de la condición humana es moderna.

De hecho, para Kierkegaard el sistema, ese Universal absoluto de Hegel, no lo es tal, y más bien el ser humano puede elegir resistirse a ese sistema, pues este oprime o aplasta al individuo. En este sentido, Teodoro Adorno ponderaba que Kierkegaard: "reconoció la miseria del incipiente capitalismo desarrollado. Se enfrentó a ella en nombre de una inmediatez perdida, que él protege en la subjetividad." (Adorno, 2006:53).

Esto lo menciono porque sirve para establecer una intertextualidad, si se quiere,

entre Freud y Kierkegaard, pues ambos encontraban en esa cultura de la Modernidad, en el capitalismo incluso, un malestar, un pathos, un sentimiento trágico de la vida, diría Unamuno. Y esto lo retomamos en nuestro análisis, pues los personajes de Salazar Herrera sufren de y a causa de modernidad, padecen capitalismo; ¿cómo no iban a ser sujetos de angustia, y cómo no iba a ser su paisaje uno de angustia? Han sido desplazados, como se pudo comprobar en el capítulo anterior, por el advenimiento de los procesos mercantiles propios de la Modernidad, que, en nuestro país, y para la década de los cuarenta se materializó gracias a la puesta en marcha del ferrocarril, el mejoramiento de rutas comerciales, y al auge del banano y el café, como se vio en el pasado capítulo.

En consecuencia, las repercusiones de esa angustia producto de la Modernidad, se traducen siguiendo los planteamientos de Kierkegaard, en miedo a la libertad de elegir, miedo de lo porvenir, y, en esa medida, del futuro. Por ello, los personajes son sujetos de angustia, en tanto sujetos modernos. Desde su existencia, desde su ser, su condición humana se construye como una de angustia.

Pero, siguiendo con los postulados de Kierkegaard sobre la angustia, si esta nace de la posibilidad, se vincula directamente con la incertidumbre, pero lo más grave es que no es a partir de una incertidumbre estructural, si no de la incertidumbre subjetiva. Y resulta que, para el filósofo danés (como tampoco para Freud o Lacan), la angustia no es lo mismo que el miedo ni tampoco es análoga a la tristeza, pues estos surgen ante un motivo determinado, en cambio la angustia no se refiere a nada preciso, si no que es el sentimiento puro de la posibilidad, de la posibilidad que le da la libertad de elegir el mal o el bien al individuo. Aparece ante la incertidumbre de saberse libre (Abbagnano: 1998:77-78). Estas ideas implican el miedo al futuro, a lo que vendrá, y a lo que puede o no elegir el individuo.

Otro aspecto necesario de señalar en cuanto a lo expuesto por Kierkegaard es que la angustia es un sentimiento propio de la condición humana moderna, de ahí que se lo vincule o se extienda hasta el existencialismo, y es que solo el sujeto humano moderno es capaz de sentir angustia, pues sufre de incertidumbre todo el tiempo, no es casual que Sócrates resumiera esto en su famosa frase “Yo sólo sé que no sé nada”. El humano sufre de incertidumbre porque su condición es la posibilidad, puede llegar a ser, puede hacer, o puede no hacer, o puede no ser, lo que como explicara Kierkegaard sucede por la libertad propia de la condición humana durante la Modernidad.

Pero, sin más, he aquí la definición que proporciona el filósofo: “[L]a angustia es la realidad de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad.” (Kierkegaard, 1984: 67). Y la explica sirviéndose del Génesis, en tanto Adán no pudo elegir libremente pecar, porque tendría que haber conocido el bien y el mal. La libertad surge, para Kierkegaard, con el pecado original; es solo cuando el hombre pierde su inocencia y una vez que discierne entre el bien y el mal que se vuelve libre, adquiere el libre albedrío y es libre de elegir, lo cual se deriva en la angustia.

Ahora bien, ciertamente, las consideraciones de Kierkegaard surgen de su reflexión sobre el pecado, la inocencia, la prohibición, y la caída, todo en términos muy religiosos, pero éstas no se oponen en ningún sentido, como ya hemos adelantado, a las teorías freudianas o lacanianas, y más bien se complementan, pues la angustia, en tanto es existencial y subjetiva, por lo demás se constituye como cultural.

Es así como Kierkegaard introduce la dialéctica de Hegel en la existencia humana, y la hace partícipe de la subjetividad, según la cual deviene la desesperanza, por causa de la misma libertad propia del individuo moderno.

En consonancia con lo anterior, Kierkegaard plantea, de igual manera, por decirlo

así, una especie de dialéctica de la negatividad, que se organiza en una metafísica de la subjetividad, de ahí que esta dialéctica se manifieste en la ironía²², y que únicamente encuentre respuesta en la fe del creyente católico angustiado. (Canívez, 2005:113-124). Esto lo retomaremos luego, pues en los textos de Salazar Herrera a menudo se recurre a la ironía para lidiar con la angustia.

Por su parte, desde las reflexiones de Freud y Lacan, hay otras muchas formas de abordar el concepto de angustia. Freud mismo planteó entre dos y tres teorías diferentes sobre esta, pero, para los efectos de esta tesis, en primer término, vamos a entenderla como ese afecto o emoción que aparece en la cercanía de lo Real, en términos lacanianos, o ese tiempo de espera de lo que vendrá, la espera de la amenaza, de algo que deviene en intruso; lo *Unheimlich*²³, que se conceptualiza como algo que fue familiar, pero que deviene en extraño (Seldes, 2004).

Lo *Unheimlich*, u ominoso, aunque es un tema para este trabajo tangencial, no debe pasar desapercibido, por dos razones, básicamente. Primero, se relaciona directamente con el asunto de la angustia, y, en los cuentos del propio Salazar Herrera aflora al menos en algunos, lo ominoso. Esto no debe asombrar, pues él mismo se confesaba seguidor de Horacio Quiroga –como mencionara el autor en una entrevista hecha por el Semanario Universidad, (Salazar Herrera, 1972: 12)–, quien desarrollara en su producción literaria los efectos de lo ominoso con creces. Por ahora, nos interesa, más

²² La ironía debe entenderse como la figura retórica de pensamiento que consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria (aunque para algunos es antífrasis, la frase que significa lo contrario de lo que expresa). [...] Así, las marcas que permiten rescatar ese verdadero sentido pueden ser, tanto los significados de las palabras correlacionadas, como los de las frases, como el contexto situacional. En este último caso se trataría de una ironía *in absentia*. En todos los casos interviene la entonación. (Beristáin: 2000, p.276) En esta tesis, nos interesa, sobre todo, esta última, la ironía *in absentia*, pues es la que abunda en los cuentos de Salazar Herrera.

²³ La categoría de lo *Unheimlich* es tomada del artículo de Freud: “Lo ominoso” En: 2003. Obras completas. Tomo 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

que nada, debido a ese ligamen tan marcado con la angustia. Y es que uno de los síntomas de la presencia de lo ominoso es precisamente el surgimiento de la angustia, para Freud. En otras palabras, cuando hay ominoso hay angustia.

En palabras del psicoanalista: “[...] lo ominoso es aquella verdad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2003, p. 227), pero que, cuando proviene de lo inconsciente y lo consciente lo percibe, no lo reconoce si no que lo interpreta como extraño, amenazante, incluso, y así surge la angustia; al punto de que, por lo general, no encuentra palabras para nombrarlo. Lo ominoso pertenece, de esta forma, a lo indecible, a lo inefable; se coloca fuera del lenguaje. Esto significa, en términos lacanianos, que pertenece al orden de lo Real. Y es que lo ominoso se convoca desde la incertidumbre: si el sujeto no sabe distinguir entre un objeto inanimado o uno animado, o cuando no se sabe si lo que se tiene enfrente es un muerto o un vivo, o incluso si la imagen que vi soy yo.

Como puede verse, ese “no saber” es lo que produce el efecto de lo ominoso, precisamente porque ante la falta de certeza, lo que hay es un extrañamiento, y un “me parece conocido, pero no.” Dicho fenómeno de lo ominoso, por lo tanto, no es que nos interese tal cual, si no que sirve para explicar mejor la angustia. Y es que podemos encontrar más consonancias entre Freud y Kierkegaard, pues recordemos que el filósofo señalaba que la angustia surgía ante la posibilidad que da la libertad. Y dicha posibilidad no es otra cosa que la incertidumbre.

De igual manera, resulta pertinente encontrar ecos de Kierkegaard en Lacan en tanto el primero señalaba que la angustia se origina ante la nada, lo que podríamos identificar en Lacan, como lo Real:

En este estado [de descanso e inocencia] hay paz y reposo; pero también hay otra cosa, por más que esta no sea ni guerra ni

combate, pues sin duda que no hay nada ¿Qué es entonces lo que hay? Precisamente esto: ¡nada! Y ¿qué efectos tiene la nada? La nada engendra la angustia. (Kierkegaard: 1984, 66)

Pero, adicionalmente, y para seguir con los planteamientos freudianos sobre la angustia, valga indicar una precisión que hace Laplanche en relación con la primera teoría de Freud desarrollada en *Inhibición, síntoma y angustia* (1926), la cual resulta a propósito:

“... se puede decir que siendo la angustia una relación que surge entre el yo y el ello, puede perfectamente ser angustia del yo en cuanto a su lugar y angustia del ello en cuanto a la energía, en cuanto a la fuerza de pulsión que la explica.” (Laplanche, 2000: 226)

Como se observa, la angustia del yo moderno se relaciona directamente con el lugar, como plantea Lacan según se indicó anteriormente, esto es con el espacio que ocupa el yo. Más aún, podemos agregar en este instante lo que dijera Freud en *El malestar en la cultura* (1930) en cuanto a las causas del sufrimiento, de donde se cita lo siguiente:

“Ya dimos la respuesta cuando señalamos las tres fuentes de que proviene nuestro pesar: la hiperpotencia de la naturaleza, la fragilidad de nuestro cuerpo y la insuficiencia de las normas que regulan los vínculos recíprocos entre los hombres en la familia, el Estado y la sociedad.” (Freud, 2000: 85)

Si así lo entendemos, entonces, ahora es posible establecer conexiones con lo planteado anteriormente con la conceptualización que hacíamos del mapa cognitivo según Jameson, desde donde se señalaba que el mapa cognitivo debería interpretarse desde lo Simbólico. En Lacan, el nivel de lo Simbólico es el nivel del Significante Paterno, o sea, del Lenguaje (Vallejo, 1980: 109, 117). Y aunque la angustia es del orden de lo Real, aflora en el orden de lo Simbólico.

Lo interesante es que, al analizar un mapa desde lo simbólico, salen a la luz aspectos como la visión de mundo que no se explicitan en el mapa tal cual. Ahora bien, al recurrir a esto, planteo que sería necesario interpretar la cartografía literaria que ya elaboramos, desde la perspectiva de lo Simbólico.

Esto lo hemos venido haciendo, pero sin centrarnos en la angustia. Y es que, en el caso de la literatura, como estamos ante un texto de por sí simbólico, la angustia generalmente aflora ante lo no dicho, que viene a ser lo Real, porque es donde el Lenguaje no sirve, no funciona, y el sujeto zozobra. En el orden de lo Real no hay falta, no hay carencia, hay completud, y cuando la falta falta, el sujeto sobra.

En aras de generar mayor coherencia en este trabajo, me permito hacer referencia, en este momento, a uno de los elementos narratológicos presentes en el texto, que se trataron en el primer capítulo de desarrollo: la catálisis. El cuentario de Salazar Herrera, como se recordará, se haya plagado de catálisis, y estas remiten necesariamente a lo no dicho, a lo que deviene en indecible, por ominoso, por que produce angustia, porque se traslada al sujeto del orden de lo Simbólico a lo Real, y en lo Real no hay palabra. Pero ya abordaremos este elemento con más detenimiento en un siguiente apartado.

Para continuar con el análisis, se impone echar mano de otra categoría propiamente psicoanalítica, el síntoma. Necesitamos determinar qué es un síntoma para luego ser capaces de identificarlo, de modo que nos permita detectar el afloramiento de la angustia.

4.2.1 El síntoma de la angustia

La angustia aflora en el sujeto, mencionaba en el apartado anterior, debido a que el sujeto se enfrenta, si seguimos a Kierkegaard, con la posibilidad que brinda la libertad, o si lo vemos desde Freud cuando se haya frente a lo ominoso y si partimos de Lacan, es cuando el sujeto bordea el orden lo Real.

Ahora bien, ¿cómo se sabe que un sujeto es presa de la angustia, a través de los síntomas? Pero, adicionalmente, el síntoma porta en sí mismo un mensaje: “el síntoma es

una metáfora” (Lacan, 1990, p.508) y tiene sentido como tal, de modo que es necesario definirlo. Según Freud:

“Los síntomas -nos ocupamos aquí, desde luego, de síntomas psíquicos (o psicógenos) y de enfermedades psíquicas- son actos perjudiciales o, al menos, inútiles para la vida en su conjunto; a menudo la persona se queja de que los realiza contra su voluntad, y conllevan displacer o sufrimiento para ella.”. (Freud, 2004)

No obstante, más adelante Freud encontró que el síntoma protegía contra la angustia, y siendo ésta misma una reacción ante una situación de peligro, (lo Real o la Nada, según sea Lacan o Kierkegaard), el síntoma servía de protección, pues es con los síntomas que el sujeto evade la situación de peligro que le causa angustia (Cerrone, 2016).

Dicho esto, veamos los síntomas generales que presentan, por un lado, los personajes de Salazar Herrera, mediante sus actos, manifestaciones corporales o a través de la palabra, y los síntomas que se perciben en el discurso del narrador:

CUENTO	Síntoma en la narración	Síntoma en el personaje
La Bocaracá	Las inmensas soledades de Toro Amarillo, una casa rompe la unidad de la selva. La vivienda es áspera. Atormentado nubarrón de polvo.	Insomnio. Correr. Llanto convertido en risa. Cantar una canción que había olvidado. Desmayo.
El puente	Sonido de las tablas.	Palpitaciones. Dolor en el corazón. Martirio. Silencio. Culpa.
La calera	Casi todo es blanco. La cholita estorba a Eliseo. La presencia constante de la Cholita. El contraste es grave.	Celos. Tristeza. Llanto.
El novillo	La colina estéril. La hacienda sin gente y los novillos acorralados. La mancha de sangre en el cuerno.	Silencio. Faltaba Luisa. Ausencia. Llanto.
El calabazo	Gauguin. Paso del tiempo a	Lágrimas. Calabazo. Zoila

	grandes zancadas. Descripción del mensajero Juan José Zárate como una escultura, como un santo de madera. Ambiente saturado de sensiblerías.	oculta y se descubre la cara con el delantal.
El bongo	La negra ave marina a la espera en la inmensa inmensidad del cielo. El alcatraz que le roba la corvina al otro alcatraz.	El bonguero observa como madura su hija adoptiva Natalia. Gritos. Silencio. Llanto, el agua salta y le pringa a uno la cara. La mar y las lágrimas son aguas saladas. Ojos muy abiertos.
Un matoneado	El camino solitario y confianzudo. El matorral encubridor y agazapado. Escondíase grande y rojo el sol de marzo. El pájaro bobo se cansa del hombre sin importancia. Entró la noche. Silencio.	Acaricia el arma. Sombra uno, Luz el otro. Palpitaciones. Hundido en el polvo. Atraviesa la selva, sale al campo de pasto, al camino ancho y sabroso. Pierde la serenidad al ver al grupo de amigos. Miedo. Un hervor de la sangre le recorrió el cuerpo.
La bruja	Casa blanca con puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio.	El doble. Eclipse de luna que es reloj. El acto de barrer. Pobrecitos recuerdos. Mira a la muchacha largo rato.
El grillo	El rancho en un lugar solitario en el ancho playón. El rancho inmóvil se tostaba. La espantosa soledad del rancho. El grillo se había apoderado de la vivienda.	Insomnio. Queja por el ruido del rancho. “Este rancho no me quiere” Caminaba tras el sueño. Desplazamiento de la culpa al rancho y al grillo. Enciende y a paga su linterna. Busca el grillo repetidas veces. Sonrisa de triunfo.
El beso	Eterno silencio de las piedras. Se repetían todas las cosas. Un camino largo como un siglo.	Se moría de tristeza. Llanto. Muerto de sed. Insomnio. Suicidio.
Un grito	Altas cumbres de Santa María de Dota. Quería	Silencio. Añadió una sonrisa y se guardó la

	paisaje donde navegar la vista. El frío atormenta las articulaciones y desconsuela el espíritu. El viento aullaba como perros con miedo. Más allá, ni un rancho, ni un alma, ni un pájaro.	pena. Cansancio. Pesadilla de desolación y abandono. soledad, vejez, muerte. Grito.
La ventana	El viento es como un gato. Apaga las candelas.	La espera. Subir la mirada por la cuesta. Imposibilidad de hablar.
La dulzaina	Sopló una nota tan alta que rompió a llover. La montaña renuncia a ser montaña. Pedazos de montaña inflamados subieron hasta el cielo.	Se refugia en la montaña. Suspirar con angustia. Tira la dulzaina al barranco. Se descuelga hasta el fondo del precipicio.
El mestizo	Clima demasiado tórrido. Un sapo croa monótonamente.	Bebe licor. Aprieta la botella como si quisiera estrangularla.
Los colores	Placer de asustar a los más débiles. Los colores estaban dentro de ella misma.	Se refugió en los brazos de su hija. Llanto. Silencio. Limitación de su lenguaje. Miedo. Negación de paternidad.
El botero	“río traicionero”	Se traslada en el bote. Traición.
La sequía	La selva. El vientre de la montaña seco. Se cansaron los yigüirros de pedir agua. Silencio. El rancho se fue pareciendo a un rancho donde no vive nadie. Vacío. ¡Se han secado todos los ríos!	Lo oscuro del alma. La represión. Caminó ligero. Lo desanduvo todo. Llanto. No era sudor.
El temporal	La lluvia reiterada. Temporal con necesidad de chicharra. Un zopilote se muda de árbol, como psicopompo. La creciente los arrastraba en una diagonal casi infinita.	Modorra. Cansancio. Confusión. Locura. Sin sentido. ¡Maldito temporal! ¿Para qué vivir sin mi yegüita?
El estero	Escandaloso remolcador cargaba cabezas de ganado. El estero brillaba como una	Con el garrote descascaraba el mangle. Arroja el garrote.

	lámina de cobre. Clima ardiente.	
El curandero	La casa casi destruida. El ambiente tormentoso, el árbol desnudo, neblina caótica.	Impotencia. Muerde la punta del delantal. Se le cae el corazón y se agacha para recogerlo del suelo.
La trenza	La vista de la ciudad desde la casa, como un reguero de azúcar, como un montón de estrellas caídas.	Canto. Susto de muchos días. Insistentemente se trenzaba y destrenzaba el pelo. Dejó de cantar.
El cholo	Con una maldición alborotó a toda la peonada. Fatídica mirada.	Está sordo, ciego y rabioso. En la noche negra brillaron sus ojos como la luz del cocuyo.
La saca	Al pie, el río desaguando mudo. El río es como una ternura echada en el fondo del precipicio. Cayeron muchos hombres como una plaga de langostas.	Negación. Se sonó la nariz y bañó una mirada triste en el río. Culpa. Confesión.
La montaña	Chapeando con los cuchillos que se quejaban con voces metálicas. Entre la tortura de raíces y bejucos había una flor. Voló un quetzal y dejó un arcoíris sobre el desfiladero	Queja: "Hay veces que no me gusta la vida".
Las horas	Tenía su rancho pero dormía en su bongo. Miraba la Cruz del Sur. Ella ignoraba qué iba persiguiendo y de qué huía. Los recuerdos estaban dando la hora.	Llanto. Espera. Ausencia. Soledad. Se echó a los pies del hombre. Llanto y sonrisa a la vez. Súplica silenciosa.
El camino	El camino estrujado cuesta abajo. La lluvia rodaba piedras por la declive. El camino estaba echo un río. Como si las montañas estuviesen rezando. El lívido fogonazo de los relámpagos.	Maldice. Castiga a los bueyes. Muerte
El chilamate	El patio. La casa.	El hombre. La mujer. El abandono. La venganza
Una noche	Luego... pasó la sombra de	A la cabeza de Luis

	<p>las garzas arando la llanura. Ahora, al derramarse la noche, rompían a meter inmensa gritería los congos, como si estuvieran destruyendo toda la península.</p> <p>Hay noches en que revolotean millones de espíritus siniestros, entre las oscuras cavernas del pensamiento. Muy lejos, solfeaba un alcaraván, y muy cerca se oía a los tecolotes brujo, pronosticando sus augurios.</p>	<p>Gaitán, volvió aquel extraño presentimiento que lo había asustado unas horas antes: “¡Algo malo va a pasar!...”</p> <p>Otra vez, lo atormentó aquel temor infundado: “¡Algo malo va a pasar!...”</p> <p>Abrir los ojos espantosamente redondos, sintiendo que toda la sangre se le había acumulado en la cabeza.</p>
El resuello	<p>Allá en los anchos arenales de la ribera, con su polvo de concha y sus partículas de hierro saturadas de trémulas irisaciones. Luego... el mar, siempre igual y siempre distinto.</p> <p>Fuerza sobrehumana que da el terror.</p> <p>Ahí, de pie, junto a ellos, esperaba la Alegoría de la Muerte, impávida e inexorable.</p>	<p>Gritos. Correr. Nadar con fuerza. Terror. Llanto de contento.</p> <p>Llamarada de celos en el corazón que le trastornó la mente.</p>
El cayuco	<p>Por ahí, el Reventazón, de unos cien metros de ancho, serpentea por tantos recodos que las constelaciones circunvolaban en torno del cayuco. Las aguas achocolatadas arrastran ramazones que ponen a riesgo la navegación. En ambas riberas se bosquejaban los crujientes bambúes, las plantas de yute, la caña brava y los lirios silvestres.</p> <p>un largo susurro donde se mezclaba el chapoteo de los canaletes, el monólogo del</p>	<p>Risas. Nervios. Mudos. Vida.</p>

	<p>río y las indicaciones en secreto de Julia María.</p> <p>El cayuco viró en redondo y se deslizó escurridizo a merced de la corriente</p>	
--	---	--

Ahora bien, prestemos atención a cómo funcionan dichos síntomas.

Por ejemplo, en “La bocaracá”, la madre, Zoila, ante la posibilidad de que la culebra muerda a su niño, hace síntoma, llora, ríe y canta en angustia y, una vez, que logra liberar a su hijo, se desploma. El espíritu se le separa del cuerpo. Pero lo interesante, es que la angustia en el texto aflora desde antes, cuando el lector percibe o cree que va a pasar algo, pues la tierra malquiere a Jenaro Salas, y él así lo plantea. No hay aparente justificación para ello, sin embargo, existe la sensación de que es así (Salazar Herrera, 1990: 9-12).

De igual manera, en “Un grito” Matarrita lo pierde todo, y la angustia es tal que se percibe muerto, semejante al paisaje que remite a la muerte, pues se ubica en Santa María de Dota, pueblo situado en el Cerro de la Muerte; y ante la duda de si está vivo o muerto, debe liberar un grito para sentirse vivo, ni siquiera puede hablar, solo atina a gritar (Salazar Herrera, 1990: 73-77).

A veces, en algunos cuentos, la angustia no se supera y sobreviene la muerte, como es el caso del boyero, en “El camino”, que como dice el doctor, ese hombre venía muerto; en consonancia con el camino accidentado, tormentoso, inundado que debe recorrer para llevar a la mujer al médico. En términos psicoanalíticos, esto genera angustia, porque el muerto fue más allá de sus límites y realizó acciones de vivo, pero más aún, el asunto es que, se dice que cuando el enfrentamiento con lo Real se produce, se desborda la angustia, y el sujeto zozobra, colapsa, sobreviene la muerte psíquica. Así, que, si bien el hombre

iba muerto, si lo llevamos al campo psíquico, lo ocurrido puede interpretarse como que su subjetividad no pudo más ante la angustia que le genera su impotencia (Salazar Herrera, 1990: 161-163).

O si no, de forma semejante, en “El Temporal” se ilustra claramente, la angustia, pues ante la persistencia del temporal, que vendría a ser lo real en el paisaje, el sujeto se pierde, colapsa, y se suicida, ante el sinsentido de la vida, sin su yegua, metonimia de sus esperanzas y de su felicidad (Salazar Herrera, 1990: 117-119).

En otros, como en “El cholo”, la angustia se maneja solo en el nivel del narrador, o sea es el lector el que percibe la angustia, seguro de que el enfrentamiento terrible con el cholo va a suceder, pero se interrumpe la angustia, pues el Cholo acaba de ser papá. La vida, en términos de principio de placer, se opone a la pulsión de muerte y detiene la angustia (Salazar Herrera, 1990: 137-139).

Y en realidad, como puede advertirse, la angustia se manifiesta en todos los cuentos, solo que, en diferentes niveles y se concreta de diferentes maneras, aunque siempre aflora en relación con el paisaje, ya sea —como se verá más adelante—, en el nivel de la enunciación o en el del enunciado.

Algo clave de señalar es que, como puede verse en el cuadro en cuestión, muchos de los síntomas que indican angustia se relacionan o surgen en torno a las descripciones espaciales o a la percepción que ya sea el narrador o los personajes tienen de ese espacio.

4.2.2 El equívoco como síntoma

Otro factor, imposible de no mencionar, en relación con el afloramiento de la

angustia en los textos, son los finales sorprendidos que son comunes a casi todos los cuentos, pues funcionan como otro síntoma más de la angustia. Esto no debería extrañar, si se piensa que en el cuento “El bongo” el cual, como dijimos en el marco teórico de esta tesis, puede funcionar como una poética de Salazar Herrera, en tanto expone lo que para él es un cuento, se contempla el asunto del final sorprendente, mediante la metaficción, pues este relato de hecho termina de forma inesperada. Y en este mismo sentido, hay que señalar la presencia del equívoco constante (la cual raya en la ironía propia de la angustia, según Kierkegaard), pues por la poca información dada, mediante silencios e insinuaciones, o implícitos, se representa el paisaje con la certeza de que la historia va a terminar de una manera, pero el equívoco y la sorpresa aparecen y la angustia, o se acrecienta y el lector queda sin palabras, o agradece que el final lo mueva de esa situación de angustia.

Y es que Freud tomaba estos equívocos u operaciones o actos fallidos como parte de los síntomas que se debían buscar mediante el análisis. Al respecto, señala que en el análisis se debe prestar atención y detectar:

“aquello que uno emprende con un elemento singular del material:
una ocurrencia, una operación fallida, etc.” (Freud, 2010, 262)

Así las cosas, procedo a hacer lo propio, pues recordemos que tenemos en el diván al texto. En “La bocaracá”, al igual que Jenaro Salas, pensamos que su mujer Zoila ha muerto mordida por la bocaracá, pero luego resulta que solo está desmayada (Salazar Herrera, 1990: 9-12). En “La calera”, el lector se imagina que Eliseo va a abandonar a Lina y se va a ir con la Cholita, pero él vende la calera y se va a comprar una carbonera (Salazar Herrera, 1990: 21-26).

Por su parte, en “El calabazo” todo indica que Tito Sandí abandonó a su familia, y resulta que en realidad ha muerto leproso (Salazar Herrera, 1990: 35-37). En “El bongo”,

el bonguero que había creído que Natalia, su hija adoptiva, se había ahogado por culpa de él, cuando insistiera en que ella se casara con él, descubre, junto con el lector, que no fue así, si no que ella había escapado con Jacobo a Punta Quepos (Salazar Herrera, 1990: 41-44).

Mención especial merece “Un matoneado”, pues damos por hecho que Gabriel Sánchez ha cumplido su promesa y ha matoneado a Rafael Cabrera, y parece que el cuento se dirige hacia la confesión de Gabriel, por no poder manejar la culpa, al mejor estilo de Dostoyevski en *Crimen y castigo*, pero no, resulta que al final no enteramos, junto con el propio Gabriel, de que al que matoneó fue a su hermano, y ahí sin más explicación se termina el relato (Salazar Herrera, 1990: 47-51).

“La bruja” igualmente presenta un equívoco, pues nos cuenta la historia de una bruja que ya ni bruja es, y que de hecho genera un efecto sorpresa, en la medida en que hasta es posible interpretar que la joven que le pide un agüizote, es ella misma hace tiempo, es decir que la historia es la historia del doble (Salazar Herrera, 1990: 55-57). En la misma línea, “El beso” nos dice al inicio explícitamente que Miguelillo Ureña murió ahogado, cuando al final nos damos cuenta de que se suicidó (Salazar Herrera, 1990: 67-70). “Un grito” también sorprende al final, pues todo en el texto sugiere que Matarrita, al perderlo todo, se va a suicidar, pero no, no solo no se suicida, sino que se rebela contra la muerte gritando y se va para Moín a volver a empezar (Salazar Herrera, 1990: 73-77). En “El mestizo”, él cuenta su historia dando a entender que la mala mujer que él tuvo se murió, pero sabemos al final, por un no dicho que él la mató (Salazar Herrera, 1990: 91-93).

Por su parte, “Los colores” apunta a un caso de violencia doméstica, y da la impresión de que Mateo borracho asesinará a su mujer e hija, Flor d’Itabo, y resulta que en un acto samaritano, Gabino Sojo las salva antes, enfrentando a Mateo y mintiéndole a

Mateo diciendo que la niña es hija de él (Salazar Herrera, 1990: 97-99).

“El botero” que se presenta como una historia donde el botero, Antonio Guadamuz, amigablemente contará su historia a su pasajero, Juan de Dios Pereira, cuando lo reconocen hay un giro inesperado y lo asesina tirándolo al río (Salazar Herrera, 1990: 103-105).

En “La sequía” es más un aferrarse a una última esperanza, junto con la india, para ver si el indio reacciona y le manifiesta su cariño, lo cual no sucede nunca; ella se va, y él, por fin y entonces, acaba con la sequía llorando (Salazar Herrera, 1990: 109-113).

En “El estero” donde todo apunta a que Maurilio, despechado, se va a suicidar o va a matar a Toño y a Oliva, se limita a perder la esperanza en un gesto simbólico (Salazar Herrera, 1990: 123-124).

De la misma manera, en “El curandero” primero da la idea de tratarse del proceso de enfermedad y cura de Isaías, pero resulta que Tino el curandero es el papá de las supuestas hijas de Isaías, que son guápiles, o sea gemelas, y sordomudas, y éste le cuenta la verdad en su lecho de muerte, y cuando pareciera que el curandero va a eludir su responsabilidad, la asume y cumple la promesa de cuidarlas (Salazar Herrera, 1990: 126-129).

Otro de los cuentos en los que hay que hacer énfasis, si se trata de analizar el equívoco o la ironía es “El cholo”, donde el lector junto con toda la peonada se espera un enfrentamiento a muerte entre Miguel y el Cholo, pues éste lo anda buscando porque le quitó la orilla en el cafetal para que le aumentaran el jornal, y el Cholo ignora todo y hace caso omiso del reto porque acaba de ser papá (Salazar Herrera, 1990: 137-139).

En “La saca” la sorpresa se nos muestra doble al saber que el amigo de Ramón Jiménez, Pedro Rojas, no solo lo delata con la policía por tener la Saca para hacer guaro

clandestino, si no que se arrepiente y opta por contárselo, por remordimiento (Salazar Herrera, 1990: 143-145).

De igual manera, en “La montaña”, donde se observa la gran amistad que une a Selim Parijare y a Celso Coropa, resulta impensable que Celso le confiese que se va a ir a otro pueblo, y que se va a ir con la mujer de Selim, Jovita, pero más aún que se maten en un pleito a cuchillos (Salazar Herrera, 1990: 149-151).

“Las horas” también es otro ejemplo, pues Tana deja a Pablo por haberlo visto besando a Laura, y a los tres años, ella, Tana, después de un largo sufrimiento, vuelve de manera inesperada donde Pablo a suplicarle que regrese (Salazar Herrera, 1990: 155-157).

“El camino” no es la excepción a esta lógica de la ironía, pues cuando todo apunta a que la mujer que va en la carreta, presumiblemente embarazada –porque no se dice expresamente– va a llegar muerta donde el doctor, debido al trayecto tan accidentado, en el cual los bueyes que llevaban la carreta se cayeron más de una vez, y se volcaron con todo y carreta, e iban resbalados por aquel camino inundado, y también por la noche tormentosa, el que llega muerto es el boyero (Salazar Herrera, 1990: 161-163).

Asimismo, en “El Chilamate”, todo hace pensar que el hombre ha dejado de querer a su mujer, pero regresa a ella y, cuando el lector piensa que entonces van a terminar juntos y felices, resulta que ella tenía cuatro días de muerta, por lo que el hombre decide cortar el árbol que la consumió (Salazar Herrera, 1990: 167-169).

“Una noche” parece ser un relato de fantasmas, donde Luis Gaitán que se iba a encontrar con Cristóbal Chamorro en la bodega solitaria de El Resguardo, cree que su amigo está muerto y que él va a tener que dormir junto al muerto, pero al final nos damos cuenta de que todo se lo ha imaginado Luis, sugestionado por su propio miedo a los muertos (Salazar Herrera, 1990: 173-179).

Por último, otro relato donde el equívoco resulta bastante destacado es “El resuello”, pues en éste, Javier Garita le advierte a Talía, quien lo invita a nadar, que nade solo dónde revientan las olas porque es la vaciante, por lo que se sugiere que ella se va a ahogar. Después, esto en efecto, casi ocurre, pero Javier se da cuenta y al trata de rescatar, lo cual milagrosamente logra, para que luego, Juan Pablo Mayorga, esposo de Talía, los ve descansando en la playa, y creyendo que ella le ha sido infiel, tiene un ataque de celos y, como andaba armado pues andaba de cacería, los asesina. De modo que dos veces, se presenta la ironía en este texto (Salazar Herrera, 1990: 183-186).

Como se ve, efectivamente, el equívoco se encuentra presente a lo largo de todo el cuentario, y como se estableció que este funciona como síntoma de la angustia, podemos afirmar que, en los cuentos, el texto como tal, así como los personajes desde su corporeidad, su discurso y su actuar hacen síntoma y manifiestan así padecer angustia, la mayoría manifestada en la percepción de que el paisaje les es hostil.

En cuanto a que hay síntoma en el texto, me refiero específicamente a que, en la instancia del narrador, esto es en el nivel de la enunciación²⁴ el síntoma de la angustia está presente.

Dicho esto, podemos deslizarnos a analizar la presencia de otro de los síntomas propio de la angustia: el recurso del silencio.

4.2.3 El silencio como síntoma de angustia

La angustia, como ya explicamos anteriormente, es una de las respuestas que

²⁴ La instancia de la enunciación debe entenderse según lo definiera Benveniste, es decir como: “ese poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste, 1974: 83).

aparece en el sujeto ante lo Real, ante la Nada, ante la imposibilidad de la palabra. Barthes (1982:48) mismo, siguiendo los planteamientos de Lacan, reconocía este hecho, y sostenía que, para soportar la falta, el sujeto habla, el sujeto escribe. Hay que recordar que la vida psíquica del sujeto se sostiene, para Lacan, en tres registros: El de lo Real, donde no hay falta, el de lo Simbólico (orden del Lenguaje, de la Cultura), donde ante la falta el sujeto se inscribe en el lenguaje, y el de lo Imaginario, donde solo cabe una relación especular entre el yo y el tú (Baudes, 1995:63).

Ahora bien, en *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), quedó establecido desde el primer capítulo, una de las funciones de Barthes que es más recurrente es la catálisis, y esto por cuanto desborda silencios, sobre todo mediante el uso de puntos suspensivos. De esta manera, y porque el silencio funciona como límite de lo Simbólico, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la abundancia de estos silencios constituye en los cuentos otro síntoma más de la angustia. Esto por cuanto, como señala Emilia Macaya:

“[Lo Simbólico funciona como] un sistema de parentesco que depende tanto de la transmisión del Nombre del Padre, como de una rigurosa prohibición del incesto. Funciona además como un sistema de transmisión verbal, fundamentalmente lógico y positivo.” (Macaya, 1992:84)

Y es que, en el cuentario, decía, las catálisis y los silencios se encuentran en todos los niveles de la narración, esto es, en el enunciado, y en la enunciación, por lo que puede anticiparse que se construye una retórica del silencio, en tanto síntoma de la angustia.

Por ejemplo, desde el primer cuento “La Bocaracá” encontramos estos silencios en muchas maneras, mediante los puntos suspensivos²⁵, y no hay un solo cuento que no

²⁵ Debe entenderse los puntos suspensivos como: Los puntos suspensivos (...) están formados por tres puntos consecutivos y se utilizan con el objetivo de suspender o interrumpir lo que, en cierto momento del texto, se dice. Igual que el punto, dependerá de lo que quiera decir para identificar su uso. Es por esto mismo que suele adjudicarse el uso de los puntos suspensivos (...) al ámbito literario y no al ámbito académico. No hay una regla que prohíba el uso de este signo de puntuación en textos académicos. Sin embargo, es necesario saber que lo convencional para este tipo de textos es ser preciso, directo, conciso y exacto en lo que se dice; por esto, suele restringirse o, a veces, desaconsejar su uso,

tenga este signo de puntuación reiterado una y otra vez tanto en los diálogos, como en las descripciones del espacio como en las descripciones de las acciones y de los personajes.

De esta manera, los puntos suspensivos funcionan como un signo del silencio, de lo que no se puede decir, y por lo tanto del límite de lo Simbólico, no son simples pausas, son silencios, donde el lenguaje no alcanza.

En este sentido, los silencios se manifiestan en el nivel del enunciado, gracias a estos puntos suspensivos, pero también porque en algunos casos se dice explícitamente. Veamos algunos ejemplos.

En “La Bocaracá”: “Al acercarse a su rancho, halló en el portón a su pequeño hijito, que lloraba con claros deseos de contar algo que no sabía decir.” (Salazar Herrera, 1991:10). O, en el mismo cuento: “No debía perder tiempo en aplicar inútiles remedios caseros, ni en consolar al niño que lloraba, con los ojitos como dos preguntas.” (Salazar Herrera, 1991:10). En este caso, las preguntas silenciosas del niño no encuentran respuesta. Luego, incluso la madre, cuando logra matar a la culebra, se desmaya, y la abandona su espíritu (Salazar Herrera, 1991:12).

En “El puente” se explicita de igual manera el silencio. La Chela, una vez que ha sido engañada por Marcial Reyes, jura no decirle nada a nadie, y lo cumple, al punto de que no puede ni confesarse con el cura: “¡Cómo iba a confesarse, si había jurado... “no contarle a nadie nada”!” (Salazar Herrera, 1991:17).

En “La calera” ocurre lo mismo, y una vez que Lina cree que Jenaro le va a reprochar por espiarlo, y él en su lugar le dice que sus ojos son muy lindos: “Esperó que

dado que se puede prestar para inexactitudes, debido a la naturaleza de carácter más expresivo y emocional de este signo de puntuación. Se insiste en que los puntos suspensivos, como otros signos de puntuación, dependen del estilo antes que de la regla. Es absolutamente necesario que siempre sean tres puntos, no pueden ser más y no pueden ser menos (Talero, 5).

ella hablara, pero ella nada dijo” y “Y agradecida y pacificada se prodigó en un silencio triste.” (Salazar Herrera, 1991:25) En “El calabazo”: “Tornó a bajar la vista y, sin mirar a Zoila, dijo con voz más lenta aún, casi en secreto, con frases cortas y siempre separadas por silencios angustiosos.” (Salazar Herrera, 1991:37).

En “El grillo”, dice el indio José: “si al menos tuviera con quien hablar.” (Salazar Herrera, 1991:61) Y así por el estilo, la mención directa y explícita del silencio sirve para comprobar una vez más, que en los cuentos se ha construido una retórica del silencio (Block de Behar, Lisa: 23,1994)

Pero, entonces, con el fin de analizar a fondo la configuración de esa retórica del silencio, elaboré el siguiente cuadro, donde se observan las catálisis de los puntos suspensivos y los silencios explícitos en cada cuento, así como los silencios distribuidos según sean producidos por el discurso del narrador o por los personajes y sus sentidos dados por el propio texto.

CUENTO	Puntos suspensivos	Sentido	Silencios explícitos
La Bocaracá	1. En el invierno... una ciénaga; en el verano... un polvazal. (p.9) 2. y vivió con un temor incesante... no sabía de qué. (p.9) 3. Echó a correr y se metió en la casa... (p.10) 4. Ella lo siguió, como jugando, mientras oraba con mudos gritos interiores, para que su niño no fuera a tropezar y caer... (p.11) 5. —¡Dame ese bejuco!... —¡Dame esa culebra!... —¡Dame esa bocaracá!... —¡No seas	1. Modula la descripción. 2. Suspenso 3. Suspenso 4.. Elipsis. Suspenso. 5. Pausa emocional. 6. Pausa moduladora de la descripción. 7. Pausa sentimental.	1. Acabó por sentir miedo de la soledad, de las tinieblas y del silencio. (p.9) 2. halló en el portón a su pequeño hijito, que lloraba con claros deseos de contar algo que no sabía decir. (p.10) 3. [...]ni en consolar al niño que lloraba, con los ojitos como dos preguntas. (p.10) 4. La madre tuvo el valor de ahogar un grito. (p.11) 5. Ella lo siguió, como

	<p>ingrato, hijito mío!... — ¡Dame ese demonio!... (p. 12)</p> <p>6. Después... Después se desbordó el terror forzosamente dominado, y se desmayó ahí mismo, con el espíritu desprendido. (p.12)</p> <p>7. —¡Jenaro!, ¡Jenaro!... A gritos desesperados: —¡No ha pasado nada!... ¡Jenaro!...</p>		<p>jugando, mientras oraba con mudos gritos interiores (p.11)</p>
El puente	<p>1. —¿Acaso es novio mío? —Entonces... ¿qué es? —Pos... nada. Amigo. —¡Mm!... (p.15)</p> <p>2. Ella iba como ceñida a unas riendas trenzadas con palabras... (p.16)</p> <p>3. Y en el refugio confidencial de los pedrones negros que rematan la colina, Marcial Reyes besó a la Chela, y la besó, y la besó... (p.16)</p> <p>4. Aquellas extrañas piedras como dólmenes... o como menhires. (p.17)</p> <p>5. ¡Cómo iba a confesarse, si había jurado... “no contarle a naide nada”! (p.17)</p>	<p>1. Interrupción conversacional que revela estrategia comunicativa.</p> <p>2. Pausa reflexiva y sugerente.</p> <p>3. Elipsis para agregar discreción. Dar por sobreentendido lo que pasa después, esto es el acto sexual.</p> <p>4. Pausa reflexiva y sugerente.</p> <p>5. Explicación y recuerdo.</p>	<p>1. —Hace tiempos — le dijo— que no vas a confesarte, hija mía. La muchacha bajó la cabeza. El párroco insistió: —¿Por qué no te vas a confesar? La Chela se encogió de hombros y sin levantar la cabeza, miraba el entablado sonoro del puente. ¡Cómo iba a confesarse, si había jurado... “no contarle a naide nada”! (p.17)</p>
La calera	<p>1.—Hombré, Eliseo... ¿Le compro esta finquita con casa, calera, carreta y yunta? —No, ñor Rosales, como va a crer... (p.21)</p> <p>2. —¡Ah!... ¡Qué Eliseo tan encariñado con esto! (p.21)</p> <p>3. —¿Por qué no te vas</p>	<p>1. Fin de oración, pero implicando que no se termina el asunto.</p> <p>2. Elipsis de advertencia.</p> <p>3. Pausa emocional.</p> <p>4. Elipsis de advertencia.</p>	<p>1. Cuando ambos salieron de la gruta, encontraron a Lina frente a ellos. Parecida estaba a una estatua de cal. Sus ojos fulguraban. Nada dijo. Dio media vuelta y se marchó.</p> <p>2.—¡Que bonitos son tus ojos! Ella bajó la</p>

	<p>pa tu casa, Cholita?... Déjame trabajar. — ¡Ah!... Qué don Eliseo... (p.22)</p> <p>4.Las trochas blanqueadas con el polvo de cal que se derrama al desbordarse de las carretas... y el rojo blanco de las calcinaciones. (p.22)</p> <p>5. Y la esposa: —Decime una cosa, Eliseo: ¿Por qué la Cholita de ñor Rosales se pasa metida en la calera? —Yo qué sé. —S'está poniendo muy guapa la Cholita. ¿Verdá, Eliseo? —Yo que sé. —¿Te gusta, Eliseo? —Yo que sé. ¡Yo qué sé! . . . ¡Ah carambas! (p.23)</p> <p>6. —Muchas gracias. Aquí no más... Vea, ñor Rosales, vengo a... No hallo cómo decirle... Es por el bien de su ahijada. Usté sabe, ñor Rosales, es una muchacha tan joven y tan bonita... (p.23)</p> <p>7. Se pasa metida en la calera de Eliseo. ¡Achará!... ¡Una muchacha tan bonita, tan engreída y tan hombrera. ¿Verdá? Después le pasa algo... ¡Ah! ¡Qué muchachas las de hoy en día! En mis tiempos... —Bueno, ñor Rosales, si ya usté lo sabe, usté sabe lo que tiene que hacer. Y dispénseme, ñor Rosales, que dejé el arroz en el fuego. — Bueno, m'hijita. Muchas</p>	<p>(reiterada)</p> <p>5. Pausa para evadir responder.</p> <p>6. Pausa que evidencia estrategia comunicativa de duda e inseguridad.</p> <p>7. Elipsis para evidenciar estrategia comunicativa de sugerir más de lo dicho. Inseguridad en Lina. Situación de diálogo interrumpido. Genera incomodidad.</p> <p>8. Pausa sentimental de insinuación.</p> <p>9. Pausa reflexiva de duda e inseguridad.</p> <p>10. Pausas en el diálogo. Transmite la doble intención de Ñor Rosales, y la ingenuidad de Eliseo.</p> <p>11. Pausa en el diálogo. Elipsis. No se explica, pero se da a entender que Eliseo eligió salvar su matrimonio y lo hace por su esposa.</p>	<p>mirada y continuó hilvanando los ruidos en las sábanas de lienzo. Lina esperaba algo así como un chorro de agua fría, pero fueron solamente cinco gotas de agua tibia: “¡Qué bonitos son tus ojos!” Y agradecida y pacificada se prodigó en su silencio triste.</p>
--	--	--	--

	<p>gracias por advertírmelo. Yo voy a platicar otra vez con esa vagamunda. — Pero no le diga que yo le dije...</p> <p>(p.23)</p> <p>8. —¡Ah!... Qué don Eliseo, pues porque usted no me larga. (p.24)</p> <p>9. Esperaba que Eliseo viniese a derramar sobre su blancura cáustica un chorro helado de reproches por haberlo espiado... o de indiferencia. (p.25)</p> <p>10. —Pues... venía a ver, ñor Rosales, si todavía está dispuesto a comprarme la calera. — ¡Ah!... Qué Eliseo este más raro. Pues... hablando s'entiende la gente. Le antepongo que ya casi me había olvidado de eso. [...]</p> <p>¿Fueron sesenta mil, verdá? Sí, sí, sesenta mil. ¡Mucha plata! ¡Je, je!... Usted sabe... Si me hubiera cogido la palabra cuando se la ofrecí... — Bueno, ñor Rosales, y... ¿cuánto me ofrece ahora? (p.26)</p> <p>11. —¡Ah!... ¡Que Eliseo este tan precisao! Pues si quiere mañana vamos onde mi abogao. Y... dígame, mi amigo, ¿Por qué se decidió a vendérmela? —Es que quiero comprar en Higuito una finca... ¡con una carbonera! (p.26)</p>		
El novillo	1.-¡Tooo... tooo...	1. Expresan que la enumeración	1. ¡Es uno de los cuatro!... dijo Luisa,

<p>tooo... tooo...! (p.29)</p> <p>2. Sobre el arco de la colina estéril, vio Luisa la silueta de cuatro jinetes, y una sierra circular de apretados novillos que iba rodando... rodando... con su afilada cornamenta. (p.29)</p> <p>3. ¡Allí va Juan Ignacio! ... ¡Es uno de los cuatro!... dijo Luisa, con el clamor íntimo de un gran amor sin esperanza. (p.29)</p> <p>4. Luego acometió contra Juan Ignacio, una... y otra... y otra vez, hundiéndole al fin uno de los cuernos entre las costillas. (p.29)</p> <p>5. Todas las personas del pequeño caserío habíanse reunido en torno al cadáver de Juan Ignacio... y para decirle el adiós sin respuesta. (p.30)</p> <p>6. Nadie había advertido la ausencia de la pobrecilla. ¡Qué iban a echarla de menos! ... ¡Si era tan poca cosa, que siempre parecía que no estaba! (p.30)</p> <p>7. Luisa hallábase junto al corral ganadero y buscaba... buscaba un novillo. [...] Pero habría uno sólo, un novillo distinto de los otros, con una señal. ¡Un novillo homicida! ... ¡Ella lo reconocería! (p.30)</p> <p>8. ¡Nadie en el corral que</p>	<p>de la onomatopeya es incompleta.</p> <p>2. Le otorga ritmo a la descripción.</p> <p>3. Pausa emocional. Expresa un suspiro.</p> <p>4. Pausa emocional que además indica repetición.</p> <p>5. Pausa emocional. Expresa la seriedad y el respeto del momento fúnebre.</p> <p>6. Pausa que modula y enfatiza el carácter exclamativo.</p> <p>7. Pausa que genera suspenso.</p> <p>8. Elipsis de lo que va a pasar. Suspenso.</p> <p>9. Pausa para dar énfasis.</p> <p>10. Pausa para dar énfasis a la pregunta y a la exclamación.</p>	<p>con el clamor íntimo de un gran amor sin esperanza. (p.29)</p> <p>2. Todas las personas del pequeño caserío habíanse reunido en torno al cadáver de Juan Ignacio... y para decirle el adiós sin respuesta. (p.30)</p> <p>3. Faltaba Luisa, la tímida Luisa, la insignificante y callada muchacha que vivía frente a la casa de Juan Ignacio.</p>
---	---	---

	<p>cuidara el ganado! - ¡Aquel es el asesino!... [...] miró con odio al novillo... y le metió una bala por la frente. (p.30)</p> <p>9. -¡Ah!... ¡Qué dulce es la venganza! -murmuró llorando.</p> <p>10. En la casa de Juan Ignacio alguien dijo: - ¿Quién habrá disparado? ... ¡Si aquí no falta nadie!</p>		
El calabazo	<p>1. “¡Qué extraño! Un hombre tan bueno, tan trabajador, tan cariñoso con su familia. ¿Otra mujer?... ¡Imposible! (p.36)</p> <p>2. —Buenas tardes... ¿Es usted la señora Zoila de Sandí? —Pa’servirle. — Gracias, igualmente. Yo me llamo Juan José Zárate, amigo de su esposo Tito Sandí. — ¿De veras? ¿Sabe usted donde está él? —Sí, Señora. —Pase adelante y se sienta, tenga la bondad. —Gracias... ¡Qué calor est’ haciendo! — Mucho, sí señor. —...Todos tenemos penas en esta vida. ¿Verdád? —Sí, mas hay que tener paciencia. — Así debe ser. Pero mientras haya salú... — Eso es lo principal. —...¿Que tal están sus chiquitos? —Muy bien, a Dios gracias. —Se llaman Tito y Zoila, como ustedes, ¿verdád?... Me lo dijo su esposo... ¡Uf!... ¡Qué calor! —</p>	<p>1. Pausa reflexiva de elucubración.</p> <p>2. Pausas propias de diálogo entrecortado entre dos desconocidos. Elipsis que dejan sobreentendidos, calificados por el narrador como silencios angustiosos.</p> <p>3. Pausa para introducir malas noticias.</p>	<p>1. La mención de Gauguin sin explicación es un silencio que sirve para dar la clave de la lepra. (p.35)</p> <p>2. Parecía un santo de madera con todos los surcos de la gubia; una figura de caoba que hablaba, que hablaba despacio, muy despacio, en voz baja y con frases cortas, separadas por silencios angustiosos. (p.36)</p> <p>3. Tornó a bajar la vista y, sin mirar a Zoila, dijo con voz más lenta aún, casi en secreto, con frases cortas y siempre separadas por silencios angustiosos. (p.37)</p>

	<p>¿Quiere un vaso de agua? —No, Señora. Muchas gracias. —...Pero, ¿donde está él? —¿Quién? —Tito Sandí, mi marido. —¡Ah!... Sí... Muy lejos, por onde llaman Curridabá... Se quedó allí... Allí quedó. (p.37)</p> <p>3. —Hace tres días... se murió Tito Sandí. Murió... murió leproso... Poco antes de morir me contó que cuando supo que estaba... así, abandonó la familia pa'no pegarle l'enfermedá... Dicen que se pega, pero no es cierto. Tito que dijo qu'él cre que hizo bien. Que no le contó nada a usté, porque usté no lo hubiera dejado irse. Que a la par d'él, siempre hubieran vivido ustedes con miedo... Me dio las señas d'esta casa, y me pidió que viniera a contárselo todo. ¡Ah!, y que no les manda nada, porque no tiene nada que mandarles. Después me dijo una cosa muy rara... y muy bonita: “Que si pudiera mandarles algo, sería un calabazo llenito de lágrimas.” (p.37)</p>		
El bongo	<p>1. —¡Eh, bonguero!... ¿Para dónde va? —¡A las salinas de Jicaral! —¿No hay lugar para mí? — ¡Cómo no, mi amigo!... ¡Venga! (p.41)</p> <p>2. ¡Un bongo!... ¡Y qué parecido es a un cuento!</p>	<p>1. Énfasis en la exclamación.</p> <p>2. Énfasis en la exclamación.</p> <p>3. Pausa explicativa.</p> <p>4. Pausa emocional.</p>	1. No se habló más del asunto. (p.43)

	<p>(p.41)</p> <p>3. Pitahaya, Jicaral, Lepanto, Chomes y Paquera... Sal, arena, carbón, plátanos, mangle, cocos y tamarindo. (p.41)</p> <p>4. —Se ahogó... Se me ahogó aquí, en este mismo golfo. No hace mucho... Yo tuve la culpa. ¡Viera cómo he sufrido! (p.42)</p> <p>5. El bonguero había observado que Natalia... ya no era una mocosa sin importancia. Había notado en la muchacha, con cuánto pudor bajaba su falda cada vez que en un sur fresco descubría sus muslos, y había adivinado, bajo las velas... ¡cómo iban madurando las limas en el limero! (p.42)</p> <p>6. Natalia, ya no sos una chiquilla y... yo no soy tan viejo. Te he recogido, te he cuidao y te he querido mucho. He pensao, este... he venido pensando que si sos agradecida y... me querés un poquito, bueno, el Padre Raimundo me dijo que no hay impedimento para que nos casemos y...” (p. 42)</p> <p>7. “¡No quiero!... ¡No puedo, tata! —lo interrumpió ella—. Yo lo quiero a usté... mas de otro modo. Se lo agradezco, pero...” (p.42-43)</p> <p>8. Mañana vas conmigo</p>	<p>5. Pausa sugerente de carga sexual.</p> <p>6. Pausas en el diálogo. Expresan duda e inseguridad.</p> <p>7. Pausas en el diálogo. Expresan temor.</p> <p>8. Pausas en el diálogo. Expresan imposición y poder.</p> <p>9. Pausa para hacer énfasis en la exclamación.</p> <p>10. Pausa en el diálogo. Reflexiva.</p> <p>11. Pausa en el diálogo. Expresa duda.</p> <p>12. Pausa en el diálogo. Reflexiva y para hacer énfasis en las exclaciones.</p>	
--	--	--	--

	<p>a l'iglesia. ¡Ah!..., y no me llames tata. ¿Entendés?” (p.43)</p> <p>9. El resto del día y toda la noche la estuvo buscando en el oscuro golfo. “¡Natalia!... ¡Hijita mía!...” (p.43)</p> <p>10. —A veces salta el agua, como ahorita, ¿sabe usted? y le pringa a uno la cara, y uno no sabe si está llorando, porque... la mar y las lágrimas son aguas saladas. (p.43)</p> <p>11. —No, que yo sepa... A veces la veía con Jacobo, un buen muchacho que me ayudaba a cargar el bongo. (p.43)</p> <p>12. —¡Hombre!... ¡No había pensao en eso! — Y luego, sonriendo dulcemente, con la cara salpicada de mar... o de lágrimas—: Bueno, si es así... ¡que Dios la bendiga, pues!</p>		
Un matoneado	<p>1. Había decidido matonear a Rafael Cabrera, y para matonearlo estaba allí, inmovible, como un monolito. “¡Las pagarás todas juntas!...” Escondíase, grande y rojo, el sol de marzo. (p.47)</p> <p>2. ¡Cumpliría su palabra!... Ya era cosa de unos segundos. (p.48)</p> <p>3. Frente a él, a dos palmos, vio un racimo sazon de moras; arrancó</p>	<p>1. Énfasis a la exclamación. Elipsis de la causa.</p> <p>2. Énfasis en la exclamación. Suspenso.</p> <p>3. Pausa explicativa. Esta frase es muy importante, pues sirve de prolepsis de lo que ocurrirá.</p> <p>4. Pausa de suspenso antes de la acción</p>	<p>1. Observó que entre todos los peones se había hecho un silencio lleno de crueldad. A las miradas de aquéllos, se unieron las de otros, y otros, y otros más. (p.51)</p> <p>2. Algunos hombres comentaron algo en voz baja, mientras lo miraban de soslayo con aire misterioso. Después... ¡nada!... Se oía el silencio. (p.51)</p> <p>3. Se dio cuenta de que</p>

	<p>unas cuantas y se las echó a la boca. Luego las escupió... porque no eran moras. (p.48)</p> <p>4. Este se puso la culata al hombro, sostuvo el resuello apuntando con toda precisión... y disparó. El eco repitió el carabinazo. (p.48)</p> <p>5. ¡Rafael Cabrera estaba ahora muerto!... ¡Él lo había querido!... ¡Se lo había ganado!... ¡No faltaba más!... (p.49)</p> <p>6. Quizás agregaría luego con fingida tristeza: “¡Pobre señor Cabrera!... ¡No hay derecho para matar!... (p.50)</p> <p>7. “¿Alguien vería el humo de la pólvora?... ¿Alguien lo miraría bajar por el despeñadero? ¿Arrojar la carabina al río? ¿Remar en la canoa? ¿Echarla a la deriva? ¿Atravesar la selva? ¿Cruzar el pastizal?... Aquel pájaro bobo que lo siguió largo rato, ¿sería capaz de contar algo? (p.50)</p> <p>8. “No, nadie lo sabía. Todo fue un acierto. ¡Era preciso matar!... Y ahora Rafael Cabrera es un cadáver, tirado en la vuelta del Cerro de los Pavones.” (p.50)</p> <p>9. Miró el reloj. Eran las ocho recién pasadas. Y echándose las manos en los bolsillos con aire indiferente... (p.50)</p>	<p>determinante.</p> <p>5. Pausas de enfasis de exclamaciones y para separar la enumeración.</p> <p>6. Pausa de énfasis en exclamaciones. Efecto de ironía, por contraste con los hechos acontecidos.</p> <p>7. énfasis en la exclamación y duda.</p> <p>8. Énfasis en la exclamación.</p> <p>9. Pausa larga en la narración, para dar énfasis al desenlace, el cual se presenta como fatal, aunque todavía no se sabe por qué.</p> <p>10. Elipsis de suspenso. Culpa.</p> <p>11. Énfasis a la exclamación.</p>	<p>no tenía fuerzas para hablar ni para moverse: que no tenía valor, ni siquiera, para quedarse allí mismo, inmóvil. (p.51)</p>
--	---	---	---

	<p>10. Algunos hombres comentaron algo en voz baja, mientras lo miraban de soslayo con aire misterioso. Después... ¡nada!... Se oía el silencio. (p.51)</p> <p>11. En aquel momento, Gabriel reaccionó... ¡Lo negaría todo! Además, nadie podría probarle nada porque... ¡no hubo error alguno! ¡Estaba seguro! Levantó la cabeza y se llenó de magnificencia. (p.51)</p>		
La bruja	<p>1. Escazú, la ciudad de las brujas, tendida en la falda de los cerros, como si se hubiera venido rodando desde arriba, con su pedregal... y con sus guarías. (p.55)</p> <p>2. Allí, en una casa blanca con una puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio... vive la bruja Elvira. (p.55)</p> <p>3. Añaden que cierta mañana el muchacho salió para su trabajo... y aun no ha vuelto. (p.55)</p> <p>4. Y la rapaza le contó su historia: Estaba fogosamente enamorada de un muchacho vecino, su novio, pero se le estaba escapando... y no sabía por qué motivo. (p.55)</p> <p>5. Entre tanto, la bruja Elvira mojaba en el agua una flor de platanillo, diciendo: "Cegua, recegua nariz de</p>	<p>1. Pausa emotiva.</p> <p>2. Pausa expresiva de suspenso en relación con el silencio.</p> <p>3. Indica elipsis y pausa de duda o suspenso.</p> <p>4. Pausa expresiva de misterio.</p> <p>5. Indica que el encantamiento sigue. Continuación de lo que se está diciendo.</p> <p>6. Énfasis a la exclamación. Admiración.</p> <p>7. Énfasis en exclamación. Lamento.</p> <p>8. Énfasis en exclamación. Lamento.</p> <p>9. Énfasis en exclamación.</p>	<p>1. Allí, en una casa blanca con una puerta azul, en compañía de cinco gatos y un silencio... vive la bruja Elvira.</p>

	<p>manegua..." (p.56)</p> <p>6. -¡Qué bonita es! ... (p.57)</p> <p>7. - ¿Ya ni pa'bruja sirvo!... (p.57)</p> <p>8. - ¡Y cómo perdí a mi esposo!... (p.57)</p> <p>9. ¡Ay!... ¡Mis pobrecitos recuerdos!</p> <p>10. Junto a la torre de la iglesia, parecía que iba a tener lugar un eclipse de luna... o reloj. (p.57)</p> <p>11. La bruja Elvira entró por la puerta azul de la casa blanca y cogió la escoba. Cogió la escoba... y se puso a barrer la sala. (p.57)</p>	<p>Lamento.</p> <p>10. Elipsis en la descripción. Efecto de misterio.</p> <p>11. Enfatizar expresivamente el final de la oración y del cuento.</p>	
El grillo	<p>1. - ¡Tampoco voy a poder dormir esta noche!... ¡Ese grillo me está volviendo loco! (p.61)</p> <p>2. - ¡Si al menos tuviera con quien hablar!... (p.61)</p> <p>3. Su mujer, a quien quería más que mucho, estaba con los dolores del par, y entre quejidos y lágrimas... al fin se había quedado tranquila bajo una cruz... a la sombra de cocoteros. (p.62)</p> <p>4. - ¡Allí lo oigo! ¡Allí está!... (p.62)</p> <p>5. Quitó la botella. Escudriñó con mil ojos. Removió el polvo, arañó con los dedos la tierra.</p>	<p>1. Énfasis en la exclamación. Desesperación.</p> <p>2. Énfasis en la exclamación. Soledad.</p> <p>3. Pausas sentimentales.</p> <p>4. Énfasis a la exclamación. Suspenso.</p> <p>5. Énfasis a a exclamación. Inutilidad.</p> <p>6. Énfasis a la exclamación. Soledad y desesperación.</p> <p>7. Pausa reflexiva.</p>	<p>1. El grillo guardó silencio y el hombre se fue a acostar. (p.61)</p> <p>2. Finalmente se acercó sin querer, al verdadero motivo de sus angustias.</p> <p>- ¡Si al menos tuviera con quien hablar!... (p.61)</p>

	<p>¡Nada!... No estaba ahí. (p.62)</p> <p>6. — ¡Este rancho no me quiere!... repitió casi llorando. (p.62)</p> <p>7. Su cara se iluminó dos veces. Primero con el resplandor de las llamas... y después con una extraña sonrisa de triunfo. (p.63)</p>		
El beso	<p>1. —¿Cómo murió Miguelito Ureña?... Voy a contarle: murió ahogado. —Pero... ¡si Miguelito Ureña sabía nadar!... (p.67)</p> <p>2. “¿Que si me gusta?... Pero, ¿no ve usted que me estoy muriendo, poquito a poco por su culpa?... (p.68)</p> <p>3. Y Rita Camacho se fue, llevándose, para doble martirio, su reflejo en el agua de la poza. “¡Como la quiero!...” Habría deseado también suplicarle: “Espéreme usted. Dentro de cinco años, tendré veinte... ¡Esperar cinco años! — se dolió—. Sí. ¡Esperaré cinco años! ¡Mil años, si fuera necesario!... Entretanto tengo que trabajar. Pero, si trabajo, ¿quién la mira?... (p.69)</p> <p>4. Luego, las nubes borran la casa y todo desaparecía; menos aquello, lo único que era verdad, porque todo era falso: el río, los árboles,</p>	<p>1. Énfasis en la pregunta. Duda.</p> <p>2. Énfasis en la pregunta, incluyendo la fuerza de la respuesta afirmativa. Pausa emotiva.</p> <p>3. Énfasis en la exclamación y en la pregunta. Pausas emotivas.</p> <p>4. Pausa sentimental.</p> <p>5. Pausas emotivas. Dolor. Angustia. Énfasis en la exclamación.</p> <p>6. Elipsis del final que se da por entendido. La muerte.</p>	<p>1. Al día siguiente se repetían todas las cosas: la mansedumbre del agua, los sauces mirándose en el río, el secreteo de los bambúes, el silencio de las piedras, la navegación de las hojas amarillas, los osos y los dragones. (p.68)</p> <p>2. Piedras que originaban círculos concéntricos que crecían muriéndose, silenciosos, lo mismo que quien no tiene a nadie a quien contarle sus angustias. (p.68)</p> <p>3. Y nada dijo. Bajó la cabeza como con vergüenza y se atrevió a sonreír un poquito. Un poquito apenas. (p.68)</p> <p>4. Luego... el eterno silencio de las piedras. (p.69)</p>

	<p>la casa, menos el amor... (p.69)</p> <p>5. Vio a Rita Camacho...y vio algo más. Vio que alguien la besaba...Un guapo del lugar. Nada menos que Juan Ramón Santana. ¡Fue un beso que no terminó jamás!.. (p.69)</p> <p>6. Inmensos aros de agua. Circunferencias luminosas que se extendieron turbulentas... Enormes, como una pasión... Luego... el eterno silencio de las piedras. (p.69)</p>		
Un grito	<p>1. Su nombre... Matarrita. (p.73)</p> <p>2. Durante diez años se levantó temprano para descubrir en la siembra, con los primeros resplandores del día, los últimos brotes de la noche.... (p.73)</p> <p>3. Había obtenido un préstamo con un logrero y... cuando los intereses empiezan a acumularse, simultáneamente la tierra empieza a cambiar de dueño. (p.73)</p> <p>4. Matarrita nada dijo. ¿Qué va a decir un ignorante?... Todo lo había perdido. Hasta el ánimo de buscar una solución. (p.74)</p> <p>5. Aún más, añadió una sonrisa.... y se guardó la pena. (p.74)</p> <p>6. —¡Upe!... ¿No hay nadie?... Soy yo,</p>	<p>1. Pausa de énfasis.</p> <p>2. Pausa de modulación de la descripción.</p> <p>3. Pausa reflexiva. Explicativa.</p> <p>4. Énfasis a la pregunta. Impotencia.</p> <p>5. Pausa sentimental. Represión.</p> <p>6. Pausas en el diálogo. Énfasis en la exclamación y en la pregunta.</p> <p>7. Pausa en el diálogo. Reiteración. Soledad porque no hay respuesta.</p> <p>8. Diálogo. Pausas. Énfasis</p>	<p>1. Construyó una casa, pegó en las paredes algunos cromos y aprovechó la callada atención de las cosas, para conversar con ellas. (p.73)</p> <p>2. Matarrita nada dijo. ¿Qué va a decir un ignorante?... Todo lo había perdido. Hasta el ánimo de buscar una solución. (p.73)</p> <p>3. La casa toda estaba cerrada. Llamó a la puerta repetidas veces. Nadie respondía. (p.74)</p> <p>4. Iba deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel tenebroso de horcas con sus cuerdas colgando, mientras la noche se le venía encima, cargada de silencio. (p.76)</p>

	<p>Matarrita... Esperó unos segundos y llamó de nuevo. —¡Nor Ortega!... ¡Mela!... Acercó el oído a la puerta. —Soy yo... Matarrita... (p.74)</p> <p>7. —Soy yo... Matarrita... (p.75)</p> <p>8. —¡Padrino!... ¡Aquí está su ahijao Matarrita, con mucho frío!... (p.75)</p> <p>9. A veces, una alita de huracán lanza cuchillos de doble filo y, con un estremecimiento, todo el robledal gotea... (p.75)</p> <p>10. Acababa de recordar que el caballo... tampoco era suyo. (p.76)</p> <p>11. Entonces creyó que debía convencerse a sí mismo de que aún no había muerto. Tenía que hacer algo para solucionar aquella necesidad de volver a la vida... (p.76)</p> <p>12. Algo para romper el silencio y espantar la tristeza... Algo que tuviera, en un momento dado, el poder milagroso de cambiar el espíritu demasiado confuso de las cosas... (p.76)</p>	<p>en las exclamaciones.</p> <p>9. Pausa para modular la descripción. Soledad, tristeza.</p> <p>10. Pausas sentimental de impotencia y desesperación.</p> <p>11. Pausa sentimental de esperanza y resistencia.</p> <p>12. Pausa sentimental de supervivencia.</p>	<p>5. Algo para romper el silencio y espantar la tristeza... (p.77)</p>
La ventana	<p>1. Él dijo, en una carta, que aquella noche regresaría... y aquella noche, ella estaba esperándolo. (p.81)</p> <p>2. Sentada en una banca de la salita, de rato en rato, desde la ventana, hacía subir una mirada por la cuesta... hasta la</p>	<p>1. Pausa emocional. Expectativa.</p> <p>2. Modula la descripción. Expectativa.</p> <p>3. Modula la descripción. Pausa reflexiva que evoca el</p>	<p>1. —¿Qué querés?... —dijo ella cuando pudo hablar.</p> <p>2. Y con una mirada, destilando gratitud, le dio las gracias.</p>

	<p>Osa Mayor. (p.81)</p> <p>3. El viento venía sobre los potreros cortando aromas de santalucías, y entraba fragante por la ventana... igual que el gato de la casa. (p.81)</p> <p>4. Del filtro de piedra caían las gotas en una tinaja acústica. Caía una gota y salía una nota... Caía una gota y salía una nota... (p.81)</p> <p>5. La llama sobre el pabito daba saltos sin caerse. Era un duendecillo de fuego... Pero al fin, un gatazo de viento se metió por la ventana... y lo botó. (p.81)</p> <p>6. —¿Qué querés?... —dijo ella cuando pudo hablar. (p.81)</p> <p>7. Hacía... ¡siete años! que tenía ganas de beber un vaso de agua fresca y pura de aquella resonante tinaja, porque allá... donde él había estado tanto tiempo, el agua era tibia y salobre. (p.81)</p> <p>8. Después... se puso a acariciar con sus miradas la salita de su casa. ¡Su casa!... ¡Su hogar!... (p.82)</p> <p>9. Entonces notó que su mujer le había hecho quitar los barrotes de hierro a la ventana... (p.82)</p>	<p>ambiente de montaña.</p> <p>4. Modula la descripción. Espera, Repetición.</p> <p>5. Modula la descripción.</p> <p>6. Énfasis en la pregunta. Demanda.</p> <p>7. Énfasis en la exclamación. Recuerdo. Elipsis del lugar donde ha estado.</p> <p>8. Pausa reflexiva. Reconocimiento del lugar.</p> <p>9. Pausa emotiva. Elipsis de las implicaciones tanto de amor como de libertad.</p>	
La dulzaina	<p>1. —¡Maldita sea con este hijo inhábil que me ha salido!... ¡Mira que</p>	<p>1. Pausa reflexiva.</p>	<p>1. El tocador de dulzaina solía refugiarse en la</p>

	<p>voy a repartir lo tuyo entre tus hermanos! (p.85)</p> <p>¡Bota esa... chirimía y trabaja la tierra! (p.85)</p> <p>2. El labrador desarraigó el terreno, lo reventó en glebas, lo regó con su sudor... y por fin, al lerdo caminar de los años, creció gorda y melosa la caña amarilla. (p.86)</p> <p>3. La dulzaina estaba envuelta en un pedazo de papel celofán que tenía... un color azulito. (p.87)</p>	<p>2. Elipsis de algún calificativo ofensivo para indicar enojo.</p> <p>3. Pausa sentimental.</p>	<p>escondida cumbre del monte, y bajo el ancho silencio de la altura, ensayaba nuevas variaciones en los temas que le regalaban los pájaros. (p.85)</p>
El mestizo	<p>1.—Pero... ¿No tiene usted mujer? El hombre se me quedó viendo, huraño y desconfiado. Luego bajó la cabeza. —Tenía una... ¡Se murió!... No quiero tener otra. (p.91)</p> <p>2. —Se murió. V'hacer dos años. ¿A ver...? ¡Sí!... Dos años. (p.91)</p> <p>3. Yo salí a meter la mula que había arrancao a juir ahí p'adentro. Cuando volví hallé a Manuela alistando un motete con su ropa. “¿Idiay... Manuela? ¿Qu'es eso?” (p.92)</p> <p>4. —Está bien —le dije—. ¡Ándate ya! ¡Pero ya!... ¡Si es que podés llegar!... (p.92)</p> <p>5. —¡Pos... la mató un rayo! (p.93)</p>	<p>1. Énfasis en la pregunta y la exclamación. Duda. Evocación.</p> <p>2. Evocación. Énfasis en pregunta y exclamación.</p> <p>3. Énfasis en la pregunta. Sorpresa.</p> <p>4. Énfasis en la exclamación. Violencia y amenaza.</p> <p>5. Pausa para alargar el efecto e la interjección. Sugerir que la realidad de los hechos es otra. Sobreentendido de que él mató a su mujer.</p>	<p>1. —A yo m'entró com'una cólera, pero pa'evitar me quedé callao. (p.92)</p>
Los colores	<p>1. —¡Ya me aburrí de vos, Antonia!... ¡Tengo... otra mujer!... ¡Ahi te dejo con esa... mocosa!...</p>	<p>1. Pausas en el diálogo. Énfasis de violencia en las</p>	<p>1. Vomitó unas palabrotas y, entre los azules llamaroneros del alcohol, dijo lo que</p>

	<p>(p.97)</p> <p>2. Flor d'itabo pidió permiso a su madre para buscar trabajo en el taller. Quería... decorar carretas. (p.97)</p> <p>3. Flor d'itabo dibujaba nuevas plantillas, coloreando luego laterales y compuertas con trazos estilizados... y todas las carretas se iban llenando de ritmos ornamentales, con dibujos y colores inspirados en las yerbas y en las nubes. (p.97)</p> <p>4. —¡Qué bonita carreta!... ¿Onde te la pintaron? —¿Onde iba'ser?... Onde Gabino Sojo. La pintó Flor d'itabo. (p.98)</p> <p>5. —¿Quién es entonces el tata pa...? —¡Es hija mía, yo soy el tata! —lo interrumpió la voz de Gabino Sojo que en aquel momento se aproximaba. (p.98)</p>	<p>exclamaciones.</p> <p>2. Énfasis en el deseo.</p> <p>3. Pausas para modular la descripción.</p> <p>4. Pausas en el diálogo. Énfasis en las exclamaciones y en las preguntas.</p> <p>5. Elipsis de la palabra porque se sobreentiende el acto violento.</p>	<p>muchas veces tuvo ganas de decir: —¡Ya me aburrí de vos, Antonia!... ¡Tengo... otra mujer!... ¡Ahi te dejo con esa... mocosa!... (p.97)</p> <p>2. Antonia lo miró alejarse y se refugió en los brazos de su hija, quien tuvo el acierto de no decir nada. (p.97)</p> <p>3. —¿Por qué, m'hijita, te gusta tanto ver ponerse'l sol? Y Flor d'itabo trató de explicarlo con la limitación de su lenguaje. (p.97)</p>
El botero	<p>1. A buena distancia se movía la luz, derivando hacia el pacífico, perdiéndose a ratos, apareciéndose luego más... y más luminosa. (p.103)</p> <p>2. ¿Juan de Dios Pereira? ... Pos vea usted lo que son las cosas... ¡Yo soy Antonio Guadamuz! ¿Te acordás? (p.104)</p> <p>3. ¡Qué viejo estás Pereira! No te había reconocío... ¡Hace</p>	<p>1.Pausa para modular la descripción.</p> <p>2. Pausas en el diálogo. Énfasis en preguntas y exclamaciones. Evocación.</p> <p>3. Recuerdos, pausas de énfasis en preguntas y exclamaciones en el diálogo interno. Tono de inevitabilidad.</p> <p>4. Pausas de</p>	<p>1. Pereira no contestó. Guadamuz levantó un remo y lo partió sobre la cabeza de Juan de Dios. (p.104)</p> <p>2. El terral se llevó la voz mar adentro. (p.105)</p>

	<p>tantos años! ... Tal vez treinta. ¿Creyiste que no nos volvíamos 'hallar'? ... Pos ya ves lo que son las cosas, ni te di tiempo pa' que te acordaras. ¡Qué viejo estás, Juan de Dios Pereira!... (p.104)</p> <p>4. -Al fin te encontré Juan de Dios Pereira -dijo en voz alta- Ya casi te había perdonao, pero hizo la desgracia que juré matarte cuando te hallara... y el río te trajo a mí, oscurito, oscurito... manisto, mansito... pa'que cumpliera mi palabra. (p. 105)</p>	<p>énfasis en preguntas y exclamaciones en el diálogo interno. Tono de inevitabilidad. Acción del destino.</p>	
La sequía	<p>1. Al reflejo de las matas que junto a la entrada, afuera estuvo siempre el indio echando raíces...y el corazón. (p.109)</p> <p>2. Rancho horqueteado, amarras de bejuco, hojas de plátano, corteza de palmito... y tierra. (p.109)</p> <p>3. Sin agua los bejucos de agua y la cortadura de los arroyos. Secas las narices de los animales... Un corazón y secándose otro. (p.109-10)</p> <p>4. Alguna vez una sonrisa para dar color al rancho. Quizá una caricia... pero... era mucho pedir. (p.110)</p> <p>5. La hembra contestaba agradecida con igual</p>	<p>1. Modular la descripción, énfasis en la figura del indio contenido.</p> <p>2. Modulación de la descripción. Énfasis en la tierra para aumentar la sensación de sequía.</p> <p>3. Dar la impresión de que todo está seco, expresar que la enumeración de las cosas secas está incompleta.</p> <p>4. Énfasis en la objeción al deseo de la india.</p> <p>5. Elipsis de la escena del</p>	<p>1. Esperó. Esperó, pero el indio no abría la boca, no se movía. (p.111)</p> <p>2. El silencio abríase, alargándose en el rancho que se fue pareciendo a rancho donde no vive nadie. (p.111)</p> <p>3. Ella se lo había dicho. Le había anunciado que se iba para siempre porque ya no podía más. Porque él no la miraba, porque no le hablaba, porque no la quería. Porque aquel silencio le estaba doliendo como una úlcera. El quiso decirle algo, pero como jamás dijo nada, no estaba en él. Y la india quería un</p>

	<p>ternura; con las pupilas se veía. Después... después se echaron juntos y todavía se prodigaban.</p> <p>La india vio que el indio no era así.</p> <p>6. Ahora que estaba por tener un hijo... Ahora si abrazó la huida con todo su cuerpo y con toda su alma. (p.110)</p> <p>7. Para que el indio no fuera a aplastar al indiecito con una mirada indiferente... Por eso no se lo había dicho. Él, su hombre, no sabía que iba a tener un hijo. El embarazo estaba a la vista. Él podría haber adivinado si se hubiera puesto a mirarla... Pero el indio no la miraba. (p.111)</p> <p>8. Y empezó a caminar, ahora con dirección al rancho. Caminó ligero, ... más ligero. Corría. Lo desanduvo todo. Quebró las hojas arrugadas, que sonaron como campanas pequeñísimas... o latidos. (p.111)</p> <p>9. Piedra con musgo. En cuclillas. Color de rancho. Junto a la entrada, afuera. Echando raíces. Mudo, y el corazón... (p.112)</p> <p>10. La mujer tragó un puñado de valor y se lo contó todo. Se lo dijo en una sola frase, y esperó el efecto.</p>	<p>encuentro amoroso.</p> <p>6. Pausa explicativa.</p> <p>7. Ruptura del orden sintáctico. Énfasis en la indiferencia.</p> <p>8. Pausas que implican aceleración. Expresan emotividad.</p> <p>9. Elipsis porque se sobreentiende ue el corazón también está seco.</p> <p>10. Efecto para retardar el silencio.</p> <p>11. Elipsis y énfasis de la conjunción que indica objeción o negación.</p> <p>12. Énfasis de la conjunción pero que indica objeción o negación.</p> <p>13. Pausa emotiva y dramática. Punto de giro. Llanto.</p>	<p>poco de palabras para asustar al silencio. Un poco de ternura para acortar las horas. (p.111)</p> <p>4. Para que el indio no fuera a aplastar al indiecito con una mirada indiferente... Por eso no se lo había dicho. Él, su hombre, no sabía que iba a tener un hijo. Se quedaría por siempre sin saberlo. (p.111)</p> <p>5- Piedra con musgo. En cuclillas. Color de rancho. Junto a la entrada, afuera. Echando raíces. Mudo, y el corazón... (p.112)</p> <p>6. Fue un instante demasiado largo. ¡Cómo dura el silencio!... (p.112)</p> <p>7. Quiso abrirse las manos el pecho, para que ella pudiera verlo por dentro. Quiso darle las gracias... Pero nada dijo. (p.112)</p> <p>8. El indio todavía quiso llamarla, pero la voz no le salía; levantarse, pero tenía los pies como raíces. Quedó sentado en cuclillas, como los tocadores de ocarina. (p.113)</p> <p>9. Luego comenzó a empañarse nuevamente la figura de la india huyendo del</p>
--	--	--	--

	<p>Fue un instante demasiado largo. ¡Cómo dura el silencio!... (p.112)</p> <p>11. Quiso abrazar a su india con su indiecito adentro. Quiso lo que no podía decir. Quiso reír, gritar... No pudo. (p.112)</p> <p>12. Quiso darle las gracias... Pero nada dijo. (p.112)</p> <p>13. Luego comenzó a empañarse nuevamente la figura de la india huyendo del silencio. Aquello no era sudor... ¡Le salía de los ojos! (p.113)</p>		<p>silencio. (p.113)</p>
El temporal	<p>1. Pacho ... tenía también mujer. (p.117)</p> <p>2. ¡El temporal! ... (p.118)</p> <p>3. ¡Si al menos hubiera un trueno! (p.118)</p> <p>4. “¡Pobre yegüita mía! - pensó el hombre-, trabajadora y paciente. ¡Cuatro partos!... Y de la vida no había pedido nada. Un pedazo de potrero. Nada más.” (p.118)</p> <p>5. ¡Qué buena yegüita! - Y le acarició las ancas-. ¡Maldito temporal!... (p.119)</p> <p>6. ¡Qué modo ‘e llover!... (p.119)</p> <p>7. ¿Habrá derrumbes en la línea? (p.119)</p> <p>8. La yuca se perdió... ¡Qué vaina!... Con los</p>	<p>1. Pausa explicativa, sugiriendo la diferencia entre la mujer y la yegua, donde ésta era más apreciada que la mujer.</p> <p>2. Pausa para enfatizar la exclamación y alentar la narración. Catálisis.</p> <p>3. Pausa para enfatizar la exclamación. Pausa emotiva. Deseo.</p> <p>4. Énfasis en la exclamación.</p> <p>5. Pausa para enfatizar la exclamación y la desesperación.</p>	<p>1. Pacho era un hombre callado, que había puesto su rancho en un claro de la selva. (p.118)</p> <p>2. El hombre y la bestia iban juntos a Siquirres a negociar carbón. Los dos viajaban callados. El hombre y la bestia eran una sola cosa. (p.118)</p> <p>3. La yegua, siempre callada, chapoteaba barro y se salpicaba la panza. (p.118)</p> <p>4. Pacho seguía hablando para adentro. (p.119)</p>

	<p>riales que me debe José... ¿Qué me debe?...</p> <p>9. ¡Maldito temporal!... (p.119)</p> <p>10. ¡Pobre yegüita mía!... ¡Cuatro partos!... En cambio, mi mujer...¿Para qué vivir sin mi yegüita? (p.119)</p> <p>11. ¡Maldito temporal... que le había mojado el sistema nervioso!... (p.119)</p>	<p>Pausa dramática.</p> <p>6. Pausa para enfatizar exclamación. Queja.</p> <p>7. Única mención de la línea del tren. Énfasis en la pregunta. Implicación: Derrumbes en la línea: derrumbes en el avance del país-</p> <p>8. Confusión. Pausas en el pensamiento entrecortado.</p> <p>9. Énfasis en la exclamación. Queja.</p> <p>10. Confusión. Pausas en el pensamiento entrecortado.</p> <p>11. Elipsis de la explicación. El temporal lo enloqueció.</p>	
El estero	<p>1. Yo la quiero pa casarme, y pa estimarla toda la vida, hasta que me muera... ¡Déjamela, Toño, no seas mal amigo! (p.124)</p> <p>2. Gracias; pa eso lo quería', Maurilio, pa' que me le lleve un recaó a Toño: dígamele, si me hace el favor, qu'esta noche lo espero en aquella lancha... (p.124)</p> <p>3. Empujó el garrote de guayacán con el cual</p>	<p>1. Énfasis en la exclamación siguiente. Súplica.</p> <p>2. Énfasis y fuerza a la exclamación. Desesperanza.</p> <p>2. Elipsis que da a entender lo que va a pasar entre Oliva y Toño.</p> <p>3. Final contundente.</p>	1.

	estuvo descascarando mangle, y lo arrojó al estero con mucha fuerza... como quien manda al diablo... ¡todas sus esperanzas! (p.124)	Énfasis de la exclamación.	
El curandero	<p>1. Era un árbol sin vida, en pie. Un enorme viejo petrificado, con más de cien años encima. Después... La neblina, una neblina caótica, revolviéndose en su misma densidad, como puede ser la tremenda confusión del alma cuando se le muere el cuerpo. (p. 127)</p> <p>2. El curandero empujó la puerta y entró, pintando con miradas las paredes. —Con su permiso... ¿Onde está Isaías? (p.127)</p> <p>3. —Si yo no jui la de la idea. Dende que s'enfermó m'está diciendo: "Tráiganme a Constantino. Yo sé que Tino me alivia..." A yo m'estrañó mucho que lo pidiera a usted, que vive tan largo, estando ahí nomasito ñor Lolo, pero, ¿di'onde convéncelo?... ¿Idiay?, ¿yo qu'iba hacer? (p.128)</p> <p>4. —Son... son mis hijas —creyó necesario explicar Lupe—, mis únicas hijas. Las pobrecitas... son guápiles y sordomudas. (p.128)</p> <p>5. "Hace veinte años pasó lo que fue. Desde entonces se había marchado del lugar y</p>	<p>1. Modulación de la descripción. Catálisis. Alenta el ritmo para transmitir sensación de muerte.</p> <p>2. Pausa en diálogo.</p> <p>3. Pausas en diálogo. Aumentan la curiosidad y generan expectativa.</p> <p>4. Pausas en diálogo. Elipsis que sugiere que hay algo que no se quiere decir.</p> <p>5. Pausas en el diálogo interior. Duda. Suspenso. Elipsis de la idea de que las muchachas son hijas de él.</p> <p>6. Pausas en el diálogo entrecortado. Habla un loribundo. Y lo que dice es de cuidado. Requiere énfasis.</p>	<p>1. Adentro, el cuarto del enfermo estaba lleno de respiraciones, de oídos, de ojos y de silencios llenos de palabras. (p.127)</p> <p>2. —Son... son mis hijas —creyó necesario explicar Lupe—, mis únicas hijas. Las pobrecitas... son guápiles y sordomudas. (p.127)</p>

	<p>vivía muy lejos, solitario, sin saber nada de aquella familia... hasta hoy. Pero ahora, le estaba rompiendo el corazón la sospecha de que quizás esas desgraciadas muchachas...” (p.129)</p> <p>6. —Mira, Tino... No te molestes en hacerme medicinas... Yo tal vez me muero esta misma noche... T’he mandao a llamar pa que te hagas cargo de mi mujer... y de tus dos hijas. (p.129)</p>		
La trenza	<p>1. Pero una vez... Pero una vez, Teresa dejó de cantar y reír. Sentía algo extraño. (p.133)</p> <p>2. No era tristeza. ¡No! Tampoco era miedo. Era... como un susto. ¡Eso sí! Un susto que duraba muchos días. (p.133)</p>	<p>1. Catálisis. Larga pausa en la descripción. Cambia el ritmo de la narración. Punto de giro. Teresa cantaba y una vez dejó de cantar.</p> <p>2. Elipsis. No se quiere decir lo que es.</p>	<p>1. Pero una vez, Teresa dejó de cantar y reír. Sentía algo extraño. (p.133)</p> <p>2. —¿Por qué no volviste a cantar m’hija? Teresa se encogía de hombros y miraba de lejos. (p.134)</p>
El cholo	<p>1. —¡Malaquías Badilla!... —¡Isidro Mena!... —¡Jacinto Alfaro!... (p.137)</p> <p>2. Miguel había mordido con los ojos al que se lo preguntó. —¿Que pa’ qué?... ¡Pa’ cortale el resuello! (p.138)</p> <p>3. —Miguel tiene razón. El Cholo le quitó la orilla pa que le aumentaran el jornal. —¡Ahí viene el Cholo!... (p.138)</p> <p>4. —¿Idiay, Cholo?...</p>	<p>1. Enumeración incompleta.</p> <p>2. Pasa en diálogo. Amenaza.</p> <p>3. Pasa en diálogo. Expectativa.</p> <p>4. Pausas en diálogo. Énfasis en las preguntas.</p>	<p>1. Entonces se hizo un trágico silencio en toda la peonada. (p.138)</p>

	<p>¿Qué ju'eso? El Cholo lo miró sonriendo. — ¿Sabés qu'es?... Que mi mujer acaba de tener un güilita. (p.139)</p>		
La saca	<p>1. —¿Qué negocio más riata! —Pero arriesgao. —¿Qué va! Aquí no llegu'el Resguardo. — Pos quién sabe... (p.143)</p> <p>2. —¡Hola Pedro! ¿Idiay, qué t'hicistes que no has venido más antes? — ¿Qué hay Ramón?... Pos ahi siempre volando pala ende ñor Juaquín. (p.144)</p> <p>3. —Pos aquí siempre con este confisgao negocio que no da pa sustos. ¡Idiay! ¿Pos no supistes que me cayó el Resguardo?... Es lo pior ser uno confiao, alguien me acusó... (p.144)</p> <p>4. El río desaguaba mudo, haciendo azulejos. —Mbré, Ramón... Ramón Jiménez ponía leños en el fuego. (p.145)</p> <p>5. —¿Vos?... No, Pedro, no juistes vos, primero dudo si jui yo mesmo. — Pos como l'oyís... Necesitaba plata, y no hallaba d'ionde cógela (p.145)</p> <p>6. —Y, hora... ¿pa'qué me lo venís a contar? (p.145)</p>	<p>1. Pausa en el diálogo. Duda.</p> <p>2. Pausas en el diálogo. Énfasis en la pregunta.</p> <p>3. Pausas en el diálogo. Énfasis en la pregunta.</p> <p>4. Pausas en el diálogo. Introduce un énfasis en lo que va a decir.</p> <p>5. Pausas en el diálogo. Incredulidad.</p> <p>6. Pausas en el diálogo. Énfasis en la pregunta.</p>	
La montaña	<p>1. Celso Coropa recogió en la palma de su mano</p>	<p>1. Pausas reflexivas.</p>	

	<p>un rayo de sol y suspiró: —¡Hay veces que no me gusta la vida!... Frente a él, había como una tortura de raíces y bejucos. —...Y hay veces que sí —añadió. (p.149)</p> <p>2. —Hombre, Selim... He pensao irme de allá, de nuestro pueblo. Me han ofrecido trabajo en otro lao. Me pagan mejor. (p.150)</p> <p>3. Selim pensó en lo que debía aconsejar. — Bueno, si es que te pagan mejor... —Y poco después—. ¿Cuándo pensás irte? —Mañana mismo, pero... (p.150)</p> <p>4. —No me voy solo... —dijo temeroso, y luego con firmeza—: Jovita, tu mujer, se va conmigo. (p.151)</p> <p>5. Por fin los hallaron. Uno junto al otro. No aparecieron más que los esqueletos y los cuchillos. Blancos aquéllos... Herrumbrados éstos. (p.151)</p>	<p>2. Pausas en diálogo.</p> <p>3. Pausas en diálogo. Alarga el efecto de objeción de la conjunción ‘pero’.</p> <p>4. Pausa en el diálogo. Elipsis de lo que pasa después.</p> <p>5. Pausa expresiva en la descripción.</p>	
Las horas	<p>1. Tenía su rancho... pero dormía en su bongo. (p.155)</p> <p>2. El pescador se mudó a su bongo, porque ya en el rancho... nada tenía que hacer. ¡Tres años!... (p.155)</p> <p>3. Pablo la había dejado irse, sin hacerle una pregunta, sin manifestar un ruego, sin que mediara una sola palabra</p>	<p>1. Pausa de objeción.</p> <p>2. Pausa reflexiva en la descripción. Catálisis.</p> <p>3. Pausa explicativa y de objeción.</p> <p>4. Pausa reflexiva de deseo.</p> <p>5. Pausa en la descripción.</p>	<p>1. A veces estaba decidida a ofenderlo y a humillarlo, con el único objeto de desahogar aquel infierno de despecho aprisionado en su silencio... pero no tenía armas (p.157)</p> <p>2. En esos breves silencios... Cuando los rumores del mar están guardados en el laberinto de un caracol</p>

	<p>de aclaración... Pero ahora volvía ella, resuelta á definir aquel enredo. (p.156)</p> <p>4. Quería pedirle una explicación; arrancarle a la fuerza confesiones, excusas y promesas... y después, según el aspecto que tomaran las cosas, quedarse con él condicionalmente o bien marcharse para siempre, quizá con una carcajada burlona... para castigarlo. (p.156)</p> <p>5. De allá, adentro, desde los canales o los pantanos, llegaban las ondas sonoras de un quijongo... En esos breves silencios... (p.156)</p> <p>6. Se echó a los pies de su hombre, en la más dolorosa de las humillaciones... y le besaba las piernas. (p.157)</p> <p>7. Pablo le acarició la frente con la mano... y ella se quedó dormida. (p.158)</p>	<p>Catálisis.</p> <p>6. Pausa dramática.</p> <p>7. Pausa reflexiva. Paz.</p>	<p>rosado. (p.157)</p> <p>3. Ella nada dijo. Olvidó todo lo que había pensado decir. Se echó a los pies de su nombre, en la más dolorosa de las humillaciones... y le besaba las piernas. (p.157)</p>
El camino	<p>1. Allí se derrumban los precipicios llorando soledades.</p> <p>La lluvia...</p> <p>La noche... (p.161)</p> <p>2. —¡Jesa!... ¡Jesa!... ¡Jesa!... (p.162)</p> <p>3. La noche se disolvía. El camino menos empinado... El boyero. Los bueyes. ¡La aurora! (p.162)</p>	<p>1. Catálisis. Produce la sensación del descenso. Pausa en la descripción.</p> <p>2. Repitición incompleta.</p> <p>3. Pausa en la descripción. Alivio.</p> <p>4. Final. Énfasis dramático.</p>	<p>1. La noche se quedó callada para oír los tumbos. (p.162)</p> <p>2. El boyero se asomó bajo el manteado. La mujer estaba ahora callada. Parecía dormida. (p.163)</p> <p>3. Todo quedó un momento comprimido en el silencio. (p.163)</p>

	4. —¡Ese hombre venía muerto!... (p.163)		
El chilamate	<p>1. Al principio, cuando se la llevó a vivir con él, era bueno y cariñoso; pero, a la par del tiempo, tuvo la sensación de que su mujer... era una vieja de madera; y permanecía viviendo a su lado, áspero y huraño. (p.167)</p> <p>2. Todas las tardes, cuando regresaba de su trabajo, se sentaba a la sombra del chilamate a contemplar la nueva mujer de madera... y terminaba por ponerse a beber vino de coyol. (p.167)</p> <p>3. Fue preciso alejarse unos cuantos días de ella, para descubrir que aún la quería... buena, triste, callada, haciendo canastillas de burío, a la sombra dañina del chilamate. (p.168)</p> <p>4. Algunas veces pensaba también en su árbol, ¡su querido árbol!, al que no permitía que se le tocara ni una hoja... a pesar de que su sombra era mala. (p.169)</p> <p>5. Estuvo inmóvil... hasta que el sol empezó a cortarse en los dientes de la sierra, dispuesto a vengar a su vieja, con las argollas de oro dobladas en el puño, frente al árbol asesino... Mirando con asombro la asombrosa sombra del chilamate. (p.169)</p> <p>6. Después... descolgó el</p>	<p>1. Pausa explicativa de énfasis.</p> <p>2. Pausa en la descripción-</p> <p>3. Pausa reflexiva.</p> <p>4. Pausa reflexiva.</p> <p>5. Pausa reflexiva.</p> <p>6. Elipsis del final que se sobreentiende. Va a cortar el árbol.</p>	<p>1. Casi no hablaba con su mujer. (p.167)</p> <p>2. Ella no protestaba; sin embargo, en su silencio inconforme tenía ganas como de herirlo de algún modo, para desquitarse de su degradación. (p.167)</p> <p>3. Su compañera lo observaba por entre las rendijas de la cocina, pero nunca decía nada. El hombre sentía sobre él las miradas de su mujer, pero tampoco decía nada. (p.168)</p> <p>4. Fue preciso alejarse unos cuantos días de ella, para descubrir que aún la quería... buena, triste, callada, haciendo canastillas de burío, a la sombra dañina del chilamate. (p.169)</p>

	hacha. (p.169)		
Una noche	<p>1. ¡Este Luis Gaitán!... Padeecía de exceso de imaginación y de serenatas con guitarra. Era tan pintoresco y sencillo, como buen sabanero y domador de potros. Valiente como nadie, y sin embargo... les tenía miedo a los muertos. (p.173)</p> <p>2. Luego... pasó la sombra de las garzas arando la llanura. (p.173)</p> <p>3. A la cabeza de Luis Gaitán, volvió aquel extraño presentimiento que lo había asustado unas horas antes: “¡Algo malo va a pasar!...” (p.174)</p> <p>4. —¡Pst!... ¡Cristóbal!... Cristóbal Chamorro no se movió. —¡Pst!... ¡Cristóbal!... ¡Cristóbal!... (p.175)</p> <p>5. Gaitán se acercó, cerciorándose de que aquél era su amigo, y después se fue a acostar en otro ángulo del barracón... Pero no pudo dormir. (p.175)</p> <p>6. Otra vez, lo atormentó aquel temor infundado: “¡Algo malo va a pasar!...” (p.175)</p> <p>7. “¡No! ¡No! ¡No puede ser!...” Sé mantuvo quieto, aturdido, mirando fijamente el bulto informe que la penumbra le dejaba ver de su amigo. (p.175)</p> <p>8. “¿Por qué —pensó—</p>	<p>1. Pausa para modular la narración.</p> <p>2. Pausa para agregar misterio.</p> <p>3. Pausa reflexiva. Presentimiento.</p> <p>4. Pausas en el diálogo.</p> <p>5. Pasa para darle énfasis a la conjunción adversativa.</p> <p>6. Pausa reflexiva de presentimiento.</p> <p>7. Pausa en la reflexión de duda.</p> <p>8. Pausa para darle énfasis a la pregunta. Duda.</p> <p>9. Pausa en el diálogo. Incertidumbre.</p> <p>10. Pausa en la reflexión. Énfasis a las preguntas.</p> <p>11. Pausa reflexiva. Presentimiento.</p> <p>12. Pausa en la reflexión. Énfasis a las preguntas.</p> <p>13. Énfasis a la exclamación.</p> <p>14. Pausa reflexiva en la descripción.</p> <p>15. Pausa para darle énfasis a la</p>	<p>1. Adentro, aquellos horribles vampiros hartándose de sangre, los cuales, una vez llenos, aleteaban el silencio que había, entre las sombras de aquel odioso barracón. (p. 177)</p> <p>2. Luis Gaitán no contestó. No podía contestar. Miraba a su amigo, con los ojos fijos, espantado, sin comprender nada. (p.178)</p>

	<p>Cristóbal Chamorro no había respondido, si lo llamó repetidas veces y con voz fuerte?...” (p.175)</p> <p>9. Trató de calmarse, reprendiéndose a sí mismo y después: — ¡Eh!... ¡Cristóbal!... — gritó con una voz que ya no era la suya. (p.176)</p> <p>10. ¿Avisar a las autoridades?...” ¡No! Sería aprehendido inmediatamente. Su camisa estaba manchada con sangre, y llevaba un puñal consigo. “¿Huir?... ¿Para qué?... ¿Hacia dónde?...” Sería un agravante y al fin lo encontrarían. (p.176)</p> <p>11. “¡Algo malo tenía que pasar!...” (p.177)</p> <p>12. Luego se preguntó: “¿Quién pudo haber asesinado a Cristóbal Chamorro?... ¿Para qué?... ¿Acaso tenía enemigos?... ¡No!... ¿A ver?... ¡Sí! ¡Gregorio Burgos!... Burgos lo odiaba rabiosamente, porque Chamorro lo acusó de haber robado unos novillos, y Gregorio sabía que esa noche iba a dormir en el barracón.” (p.177)</p> <p>13. Lo mató en un arrebató subconsciente. Lo mató porque quería destruirlo. Lo mató para ir solo a coger el tesoro de la guaca. ¡Fue una locura!... (p177)</p> <p>14. Luis Gaitán la</p>	<p>repetición. Terror.</p> <p>16. “Pausa para darle énfasis a la pregunta. Duda.</p> <p>17. Pausa reflexiva. Determinación.</p> <p>18. Pausa reflexiva en el diálogo interior.</p> <p>19. Pausa para modular la descripción.</p> <p>20. Pausa de énfasis en la exclamación.</p> <p>21. Pausa de énfasis en la exclamación.</p> <p>22. Pausa de énfasis en la exclamación. Ironía.</p>	
--	--	---	--

	<p>espantaba con horror, pero la cantárida volvía con su zumbido obstinado, y al fin lo picó... trastornándole la cabeza. (p.177)</p> <p>15. Pero ahora estaba arrepentido, porque ya había pasado la locura, y también, ¡oh prodigio!, había perdido el miedo a los muertos... a los muertos... a los muertos... (p.178)</p> <p>16. Luis Gaitán estaba destrozado. “¿Qué hacer?...” (p.178)</p> <p>17. “¡Eso es!... ¡Enterrarlo!...” ¡Tenía que ocultar su crimen! (p.178)</p> <p>18. ¡Para eso había traído sus herramientas!... Enterraría el cadáver, con todos los utensilios. Haría una nueva guaca de objetos de acero. Así, todo quedaría oculto desde aquella misma noche. ¡Nadie sabría nada!... (p.178)</p> <p>19. Se volvió boca abajo. Se puso a gatas, todavía sin valor, sin aliento, sin fuerzas para ponerse de pie, y empezó a arrastrar consigo la pala y el pico, avanzando de medio lado, lentamente, como un cangrejo herido... (p.178)</p> <p>20. —¡Luis!... Luis Gaitán, con un movimiento rápido, se volvió boca arriba. Frente a él, estaba de pie, Cristóbal Chamorro.</p>		
--	---	--	--

	<p>(p.178)</p> <p>21. No te sentí cuando llegaste. ¡He dormido como un muerto!... (p.178)</p> <p>22. Luis Gaitán, soltó una carcajada ruidosa y extensa como la llanura. —¿Por qué te reís? — ¡Por nada!... (p.179)</p>		
El resuello	<p>1. Luego... el mar, siempre igual y siempre distinto. (p.183)</p> <p>2. Oiga, Talía, báñese solo donde revientan las olas, q'es la vaciante y veo que el mar está picao y como chupando mucho, p'adentro... p'adentro... rejego y traicionero...</p> <p>-Gracias por la advertencia... -dijo ella y caminó hacia el mar. (p.184)</p> <p>3. -¡Talía!... ¡Talía!... Miró hacia la derecha, hacia la izquierda; en torno. ¡Talía!... -gritó una vez más y se zambulló en el acto. (p.184)</p> <p>4. El muchacho suplicó un milagro... y tuvo lugar el milagro. (p.185)</p> <p>5. ¡El resuello!... ¡El resuello!... ¡He derrotado a la muete!... -clamó Javier Garita y miró el cielo, casi llorando de contento. (p.186)</p> <p>6. Un vistazo superficial sobre aquel ángulo en la playa, encendió una llamarada de celos que le</p>	<p>1. Pausa para modular la descripción.</p> <p>2. Pausas en el diálogo para dar énfasis. Pausa en el diálogo. Anuncio de lo que va a pasar.</p> <p>3. Pausa para enfatizar la exclamación.</p> <p>4. Pausa emotiva. Súplica.</p> <p>5- Pausas para enfatizar las exclamaciones. Emoción.</p> <p>6. Pausa para describir el acto terrible y enfatizar la exclamación de dolor.</p>	

	trastornó la mente, ¡ay!... Levantó el arma y una doble descarga de balines tigreros, dejó para siempre sin resuello a Javier Garita y a Talía de Mayorga. (p. 186)		
El cayuco	<p>1. Aquí, en esta canasta traigo ropa limpia, mantillas, tijeras, otras cosas y dos botellas de agua llovida... (p.190)</p> <p>2. Luego, durante unos quince minutos tornó el susurro, con las últimas indicaciones que la parturienta hacía al zurdo Miguel... y el llanto del negrito. (p.191)</p> <p>3. Sonaron las flautas de los agüños... y los broncos bramidos de los congos. (p.191)</p>	<p>1. Pausa para expresar la variedad de cosas.</p> <p>2. Pausa emotiva y tranquilizadora.</p> <p>3. Pausa para modular la descripción.</p>	<p>1- El nica, el tuerto y el negro se refugiaron hacia proa, mudos, bogando con más vigor, rumbo a Cambo el desembarcadero, a orillas del bananal. (p.191)</p>

Así las cosas, como resulta más que notable, la angustia se despliega por todo el cuentario de manera contundente y reiterada, como hemos venido demostrando, y así los silencios, mediante puntos suspensivos o mediante actos de silencio tanto de los personajes como del narrador, también lo hacen, pues funcionan como síntomas de tal angustia.

Decíamos, en consecuencia, que se construía en los cuentos una suerte de retórica del silencio, no tanto como tópico de los cuentos, si no más bien como estrategia discursiva, donde lo que aflora ante tanto silencio es la angustia.

Pero, surge una pregunta, qué es lo que no se puede decir, ¿por qué tanto silencio? Si retomamos el hecho de nuestros cuentos pertenecen a un contexto extratextual de crisis, y que dicha crisis se manifiesta de soslayo en los cuentos, podemos apuntar a que lo inefable rondaría precisamente esa circunstancia problematizada, esa condición humana que no sólo se manifiesta resquebrajada por la vivencia de los personajes, si no y sobre todo por la angustia que le genera al sujeto, la Modernidad. Esta afirmación se desprende de que la situación de crisis extratextual es precisamente provocada por los efectos de la modernidad en un país pequeño y rural de América Latina, como ya vimos; específicamente la construcción del ferrocarril, la exportación del banano y el café, y todas las carencias y desplazamientos, todo el despojo que esto representó para un enorme sector de la población costarricense.

Entonces, este síntoma del silencio puede extenderse o perfilarse, como decía, ya no solo en el microtexto, si no en el macrotexto. Por ello, en el cuerpo de la narración, al igual que en el cuerpo de los personajes es donde se inscribe la angustia, como hemos venido anotando con todos los síntomas señalados en los cuadros, y dónde es que estos afloran.

Particularmente, cabe indicarse, que debido a que en el narrador se observan los síntomas de la angustia, y, que muchos de estos síntomas se relacionan con el espacio; puede hacerse la afirmación más que pertinente de que el detonante de la angustia es el espacio, lo cual se confirma en tanto estamos, como se dijo en el primer capítulo, ante un cuentario espacial. Es decir, si el paisaje le es hostil a los personajes y al narrador, el paisaje manifiesta una angustia, ¿cuál? La angustia del sujeto moderno; esa que va incluso más allá de la angustia existencial, esa que Kierkegaard calificara de la angustia ante la libertad, esa que Freud llamara el malestar en la cultura, esa que se inscribe en nuestras

montañas, playas, llanos, ríos, lluvias y tormentas, desde nuestra subjetividad, por la imposición abrupta de la Modernidad. Sufre el sujeto moderno, y así sufren los personajes de Salazar Herrera. He ahí la razón de que, aún cuando se encuentran insertos en una realidad claramente costarricense, puedan al mismo tiempo, participar de una dimensión mayor que trasciende nuestras fronteras, y adquiere resonancias en la cultura universal, en la condición humana del sujeto moderno, que como tal, se caracteriza por la crisis, y por ello, por la angustia.

Es así como se entiende a la sazón, por ejemplo, que el narrador, en “La bocaracá”, describa a Toro Amarillo, como un lugar de inmensas soledades, que Jenaro crea que la tierra lo malquiere, claro él es ajeno a esta tierra, que La Chela sienta un martirio cuando suena un puente, que Eliseo tenga que vender su calera e ir a buscar una carbonera, que Luisa vea por última vez a Juan Ignacio en una colina estéril, como lo señala el narrador; que Tito Sandí dejara a su familia y fuera a morir a Curridabat (donde estaba el leprosario), que el bonguero hiciera servicio de cabotaje por todo el Golfo de Nicoya, pues ahí los medios de transporte y comunicación todavía no se habían modernizado, y que en esos viajes perdiera a Natalia, su hija adoptiva. En el mismo orden de ideas, se explica así, que Gabriel Sánchez sea un hombre sin importancia (según el narrador), al cual hasta el pájaro bobo le deja de poner atención, y que éste hombre sin importancia, a la vuelta del cerro de los Pavones, mate por equivocación a su hermano, queriendo matar a Rafael Cabrera. Es un hombre sin importancia que se ve burlado, como el sujeto moderno, por la cultura misma. Así mismo, la bruja que ya ni para bruja sirve, porque en el contexto de la Modernidad, ella no tiene cabida, tampoco sus recuerdos. O si no, el indio que quema su rancho desesperado persiguiendo un grillo, porque el rancho no lo quiere; pero cómo lo iba a querer: ahí se le había muerto la esposa, y él es un excluido. O como le pasa a Miguelillo Ureña que encontraba el camino hacia la mujer amada largo como un siglo.

Caso semejante es el de Matarrita, y tal vez más emblemático, porque Matarrita pierde todo debido a cómo funciona la economía misma, es el sujeto moderno aplastado y traicionado por el sistema, y esa traición se manifiesta en el paisaje que es el Cerro de la Muerte; con un robledal despiadado; al perderlo todo debe reubicarse en Moín, como tuvo que hacer gran parte del campesinado en esa época, como ya decíamos por los cambios económicos que vivía el país.

El sujeto kierkegaardiano sufre angustia ante su libertad, pero en “La ventana”, el personaje recupera su libertad; esto lo hace un sujeto moderno, dueño de su vida, que puede o no elegir el mal. Y he aquí la angustia. En “La dulzaina”, la modernidad se inscribe fuerte, pues el hijo artista debe voltear la montaña y sembrar caña, por mandato paterno (el Significante paterno) y renunciar a su condición de artista. Se vuelve así instrumento de la modernidad, y quema la montaña que poco a poco renunció a su vocación de ser montaña, como le pasa al país; la civilización arrasando con la naturaleza. La madre, sin embargo, se juega la vida, y se cuelga hasta el fondo del precipicio, por recuperar y devolverle a su hijo lo azulito, aquello que lo hacía artista, aquello que lo hacía más suyo que los otros hijos, la dulzaina, metonimia del corazón sensible que se opone a la racionalidad moderna. Aflora aquí el conflicto propio de la modernidad, cultura-naturaleza en su máxima expresión. Y así, todos los cuentos, de una u otra manera, ponen de manifiesto el malestar en la cultura: una cultura que nos aleja de la naturaleza, que reprime lo natural en nosotros, para salvarnos, pero que para hacerlo debe reprimirnos. Por ello, el paisaje se vuelve hostil a todos estos personajes, porque ellos han sido alienados de la naturaleza por obra y gracia de la Modernidad.

Esto puede sustentarse, además, por la misma cartografía literaria que elabore en el capítulo anterior, por cuanto en virtud de esta, fue posible darnos cuenta que la línea

del ferrocarril funciona casi como un eje en el cuentario, pues los cuentos ocurren a lo largo y ancho de ésta, es decir de un extremo del país a otro, y el ferrocarril en Costa Rica, es el símbolo *sine qua non* de la modernidad. Y no es casual, que, como se observa, el elemento eludido, el nunca dicho ni nombrado, excepto en “El temporal” donde, además, se pregunta Pacho si habrá derrumbes en la línea, lo coloca en el síntoma más claro y evidente de angustia, en tanto símbolo de modernidad, y en tanto su presencia ausencia lo ubica en la condición de lo inefable, lo Real, lo que se bordea y genera angustia. Es el ombligo del texto, tal cual. Los demás cuentos que no siguen la línea y que no poseen topónimos explícitos, se colocan entonces en las márgenes, en las remotidades, en la periferia del elemento moderno, con la consecuente crisis, y con los síntomas propios de esa condición. El paisaje es hostil, entonces, porque en la Modernidad, la naturaleza resulta abyecta al sujeto moderno. Y es así, como en el cuentario aflora la angustia, mediante la retórica del silencio.

Ahora bien, para completar el análisis de la retórica del silencio, debemos detenernos con más detalle en uno de sus componentes, según lo planteara Block De Behar (1984), y es la repetición, la cual además funciona, desde el psicoanálisis, como uno de los síntomas de la angustia, pues se manifiesta mediante el eterno retorno.

4.2.4 El eterno retorno como síntoma de angustia

El primero en hablar del eterno retorno fue Nietzsche, para quien el eterno retorno es la expresión del principio dionisiaco (Real, en tanto no es represión si no que deviene en completud) que bendice la vida:

“El mundo se afirma por sí, incluso en su uniformidad, que

permanece igual en el curso de los años, se bendice por sí, porque es lo que eternamente debe retornar; porque es el devenir que no conoce saciedad, ni disgusto, ni fatiga.” (Nietzsche (1901), citado por Abbagnano, 158: 2000)

Cabe hacer un paréntesis en este momento, pues de primera entrada, se podría creer que el principio dionisiaco, en tanto hedonismo, respondería más a Eros y al principio del placer, pero no es así, por cuanto Dionisios responde al caos, representa el desbalance, el derrame, la ausencia de control y de represión. Debido a esto, más bien el principio dionisiaco se corresponde con la pulsión de muerte (Thánatos), donde no hay malestar porque no hay represión, pero entonces se estaría en el orden de lo Real.

Por otro lado, según Lacan, hay que entender el eterno retorno en términos de una reduplicación perpetua de un mismo momento; por ello, el tiempo es idéntico, no hay diferencia no transcurre y remite, en este sentido, al momento de completud anterior al lenguaje, anterior a la cultura, a lo Real donde no hay diferencia ni tiempo que transcurra, sino que se está en un instante único, completo y perfecto. No es sino hasta que se introduce el Lenguaje, la Ley representada por el Significante Paterno, la Prohibición primigenia, que se inaugura la falta, la diferencia y será cuando el tiempo empiece a transcurrir. El lenguaje marca el principio del tiempo: a partir de él hay un antes y un después. De esa forma se llega a la distinción, a la diferencia y así se funda el sujeto.

Néstor Braunstein al respecto indica que ciertamente la categoría del eterno retorno remite a lo Real, registro de la psique relacionado con el trauma y la pérdida primigenia fundante del sujeto. Lo Real está constantemente regresando, con la intención de saciar la falta; responde, pues, a la pulsión de muerte (Thánatos), y provoca necesariamente una angustia, porque representa la inminencia de la muerte psíquica: La definición, ya canónica, de lo Real indica que siempre, insistentemente, vuelve a su lugar y que no deja de no escribirse. Eterno retorno de lo mismo (Braunstein 1993: 42).

Cuando el deseo se satisface y se completa la falta, la psique del sujeto deja de circular en lo simbólico y se detiene. En consecuencia, el eterno retorno funciona como metáfora de lo Real: evidencia su presencia, de la que no podemos hablar, su pulsión, la muerte, pues lleva al sujeto una y otra vez a ese momento anterior a la falta, donde la completud lo llenaba todo, donde no había sujeto.

El eterno retorno y la amenaza del encuentro con lo Real provocan en el sujeto una gran angustia, como ya dijimos, porque lo Real corresponde a la muerte psíquica. El posible encuentro con lo Real –así como el eterno retorno– son, por esta razón, ominosos, en términos freudianos.

De esta forma, el eterno retorno de lo mismo se asocia con la angustia, e incluso con el malestar en la cultura, según lo ya definido, pues lo reprimido intenta regresar constantemente, solo que a menudo lo hace como extraño, como ominoso, como *unheimlich*, diría Freud.

Y tal es el caso de los cuentos de Salazar Herrera, lo reprimido, lo natural, ahora es hostil, por obra y gracia de la Modernidad, impuesta de pronto sobre aquellos sujetos, que ahora solo ven una y otra vez la amenaza de lo real en su paisaje, que antes le fuera familiar.

Dicho esto, manos al texto. En *Cuentos de angustias y paisajes* (1990), cada texto, presenta sinnúmero de repeticiones, que funcionan, pues, como síntoma de angustia, por implicar el eterno retorno o la repetición.

Véamos ejemplos de cómo se manifiesta el eterno retorno en los textos. En “La calera” se nos habla de “épocas sin historia”, y una y otra vez se repite la descripción del paisaje casi todo blanco:

“Casi todo es blanco: el camino, el puente, el muro, la tranquera,

la casa y los troncos de los árboles. En el fondo el escarpado tajo de piedra caliza, con el gris del tiempo. Cuando el sol baja, quiebra sus rayos en las lajas de la escarpa, y los rayos caen despedazados sobre los potreros.” (p.21)

Y se inicia como una cadencia: blanco el tajo, blancos los troncos, y la casa, y los muros... El blanco se vuelve el detonante de la angustia de Lina y claro del lector y del narrador.

Así mismo, en “El novillo”, el llamado que hacen los sabaneros para el ganado se repite sin cesar: “¡Tooo!... ¡Tooo!... ¡Tooo!...”, esto antes de que el novillo mate a Juan Ignacio. De alguna manera, la repetición prepara el ambiente para que algo horrible suceda.

En “Un matoneado” se reitera el Cerro de los Pavones, de hecho, “a la vuelta del Cerro de los Pavones”, pues es aquí donde tiene lugar el asesinato y por lo tanto el equívoco de Gabriel Sánchez que en lugar de matar a Rafael Cabrera mata a su hermano. En este cuento, la presencia del pájaro bobo que persigue a Gabriel y luego se aburre de “aquel hombre sin importancia” también funciona como presencia de eterno retorno.

De forma semejante, en “El grillo”, el insecto que atormenta al indio hasta que este le prende fuego a su propio rancho, y además la expresión “este rancho no me quiere”, que el indio José repite son ambos muestra de eterno retorno, pues es ante esa repetición, que el indio explota quemando el rancho.

En “El bseo”, que además termina con el suicidio del personaje, la afloración del eterno retorno es marcadísima, y hasta se dice que: “al día siguiente se repetían todas las cosas...” (p.67). Y la presencia de las piedras grises con su eterno silencio son las que ponen de manifiesto el suicidio de Miguelillo.

En “El mestizo” la reiteración de la frase “Cad’uno es cad’uno” funciona como ese eterno retorno que acicatea y que claro se manifiesta porque el mestizo mató a su mujer,

pero dice que la mató un rayo. Funciona igual, en “El botero” la repetición de la frase ¡río traicionero!

En “La sequía” se repite constantemente el adjetivo seco, todo está seco, la tierra, la montaña, las hojas, el rancho, los arroyos, las narices de los animales, y claro, el indio.

Por su parte, “El temporal” merece mención más detallada, por cuanto el eterno retorno se manifiesta con gran fuerza, hasta que Pacho se deja arrastrar por el río. La presencia del eterno retorno se adivina en la repetición de la lluvia, en el propio temporal que caía “con necedad de chicharra” que es dice el texto, aquello que “le había mojado el sistema nervioso” (p.119) a Pacho. Se repite así la frase “¡maldito temporal!” una y otra vez. Se reitera que la yegua de Pacho tuvo cuatro partos, que es la “pobre yegüita mía”. Se ve entonces, como el texto destila eterno retorno.

Y en otro cuento donde la presencia del eterno retorno es muy marcada es en “Una noche”, donde se reitera una y otra vez la frase “algo mal va a pasar” (p.173-179)

Pero, además, el elemento que sirve de metáfora del eterno retorno de lo mismo en los cuentos es el silencio.

Tal y como se analizó en el apartado anterior, el tópico del silencio (cuando está explícitamente denotado) así como el silencio en tanto estrategia narrativa donde se percibe lo no dicho, lo sugerido, lo sobreentendido, lo implícito, lo reprimido, lo callado, lo inefable, son los síntomas de angustia que se hayan más presentes a lo largo de todo el cuentario y de forma abrumadora. Y es que para dar cuenta de ese malestar, de esa patología que es la vida moderna solo se puede hacer mediante un texto roto, discontinuo, en el cual aflore esa angustia y esa patología, de forma metaficcional, tal y como indica Kristeva:

¿Cómo decir la verdad del dolor si no se pone coto a esta fiesta

retórica entorpeciéndola, haciéndola rechinar, tornándola forzada y coja? (Kristeva, 1987:186)

En virtud de esto, es que podemos afirmar, que los cuentos poseen o siguen una retórica del silencio; que en el cuerpo del texto las cicatrices de los puntos suspensivos reiteradas sin cansancio, y con la necesidad de las chicharras, hacen síntoma de angustia.

Pero, además, es donde ese silencio deviene en eterno retorno de lo real, que provoca la hostilidad del paisaje para nuestros personajes.

El cuentario espacial, entonces, pone en evidencia la angustia de la vida moderna, al bordear lo inenarrable de la condición humana del sujeto moderno, lo reprimido, tanto en la vivencia particular y subjetiva de los personajes, como a nivel del macrotexto.

Adicionalmente, la cartografía literaria que elaboré en el capítulo anterior, permite atisbar otro elemento en el que se manifiesta el eterno retorno, y es que el itinerario inicia en la zona del Atlántico (Toro Amarillo en Guápiles) con el cuento de “La bocaracá” y finaliza, asimismo, en la zona del Atlántico, con el cuento de “El cayuco”, de modo que el itinerario es cerrado. No hay salida del espacio de angustia que aflora en estos paisajes. El cuentario presenta así una ciclicidad propia del eterno retorno.

De hecho, esta imposibilidad de salir y esa circularidad se comprueba de forma contundente, con el final del cuento “El cayuco”, según el cual:

“-¿Seguimos para el desembarcadero? -preguntó alguno.
¡No! -gritó la mujer-, todo está bien, gracias a Dios.
Devolvámonos p'al rancho.

El cayuco viró en redondo y se deslizó escurridizo a merced de la corriente” (Salazar Herrera, 1990:191)

Si bien la mujer señala que todo está bien, no hay, como decía, posibilidad o muestra de salida en el nivel de la macrosecuencia que sigue el cuentario.

Los *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) se convierten así en cuentos del mal-

estar en la Cultura, donde viajamos 'por la circunstancia del paisaje que es la angustia misma, y la cual retorna en una retórica del silencio, o mejor dicho, en una retórica del dolor. Sus personajes en tanto sujetos de la Modernidad, expulsados de la naturaleza que ya no reconocen como suya, no saben qué les depara el futuro, y se ven envueltos en un vórtice marcado por la angustia del que no pueden escapar.

V. CONCLUSIONES

Llegamos al final de la línea. Después de este arduo y afanado análisis que he llevado a cabo en torno a *Cuentos de angustias y paisajes* (1990) me resulta casi angustiante tener que exponer las conclusiones, a riesgo de quedar en silencio, atrapada en el paisaje de lo real. Pero, como todo llega a su fin, no hay más que proceder.

En primera instancia, y siguiendo el orden de los capítulos desarrollados, puedo afirmar que, una vez examinado el texto –desde la narratología y desde el estructuralismo, con ayuda de los postulados barthesianos de informante, indicio, y gracias al análisis de las figuras, según lo planteado Todorov–, éste se construye como un cuentario espacial, esto es, cuyo eje narrativo, es en sí el espacio, y donde cada cuento, en sí mismo, se anuda también en torno al paisaje. De esta manera, se cumplió el primer objetivo específico planteado.

Una vez catalogado y clasificado el cuentario como espacial, procedí, en segunda instancia, en otro capítulo y en su primer apartado, a elaborar un análisis cartográfico, según los planteamientos de Franco Moretti, principalmente; esto con el fin de ver cómo se construía el espacio narrado, y más aún, de qué manera se representaba el paisaje de los cuentos.

Esta estrategia resultó de gran utilidad, pues una vez identificados los referentes reales de los cuentos en el mapa, gracias a los topónimos, surgió un feliz e inesperado hecho: los cuentos siguen la ruta de las líneas del ferrocarril de Costa Rica que van desde el Pacífico, hasta el Atlántico.

El hallazgo implicó que el texto correspondía de manera contundente con la literatura del despojo, propia de los años cuarenta, y no era una excepción como lo ha leído la crítica hasta ahora.

Esto, además, permitió comprender, que, entre los personajes, que sufrían las precarias circunstancias de la época, en tanto siguen la ruta ferroviaria, están en tránsito perpetuo, lo cual aumenta su situación de inestabilidad.

Asimismo, me fue dado descubrir que hay cuentos que escapan a esta ruta, pero que no presentan topónimos, de modo que me fue posible afirmar, que dicha indeterminación ayuda a producir la sensación de que los cuentos cubren todo el territorio nacional. Esto fue confirmado en otro apartado del capítulo III mediante un análisis toposémico de los cuentos. De esta forma, el segundo objetivo específico también fue alcanzado, y con creces.

Seguidamente, en el último capítulo de desarrollo, y con todos los datos obtenidos de los análisis ya explicados, fue posible realizar el estudio desde el nivel de lo Simbólico, siguiendo los postulados de Lacan, y como el propio Jameson propusiera, junto con su

categoría de mapa cognitivo.

Llevado a cabo este examen, puedo afirmar que, en los cuentos, la angustia se presenta ante la espera, y ante la certeza de que algo va a ocurrir, aun cuando no ocurra. Además, pudo establecerse que la angustia, a veces aflora para el personaje, pero a veces también para el lector, gracias a la mediación del narrador. De esta manera, el tercer objetivo específico planteado también fue cumplido con éxito.

En conclusión, y dado que se alcanzaron los objetivos plateados, queda nada más indicar que el objetivo general también fue desarrollado y llevado a un buen fin.

Comprobados los objetivos, de esta manera, es importante detenerse en los hallazgos de esta tesis, específicamente los logrados a partir de la cartografía literaria, pues pueden tener fuertes resonancias en la historiografía de la literatura costarricense: Salazar Herrera y su cuentario bien pueden ser ubicados en la convulsa y politizada década de los años cuarenta.

Y es que el paisaje de *Cuentos de angustias y paisajes* ciertamente destila poesía y estética, como la crítica anterior ha establecido, pero oculta tras ese manto de imágenes preciosistas, un mundo hostil en crisis, propio de las tragedias que sufrían los campesinos de nuestro país, despojados y desarraigados, por los cambios estructurales y sociopolíticos que experimentaba la sociedad costarricense de la época, ante el arribo de la Modernidad. Este proceso tristemente no ha cesado; en todo caso se habría agravado; tal como lo demuestran los recientes conflictos con las transnacionales que, con voracidad acostumbrada, amenazan nuestro patrimonio natural y cultural, tales como los humedales o la herencia indígena de las esferas. En los cuarenta, se hacía patente el ingreso del país en la Modernidad, y con ello, la crisis afloraba desde el enclave bananero y los cafetales; hoy, esta se germina en las piñeras, las minas ilegales, la pesca de arrastre y demás

estrategias que se disfrazan de trabajo para los sectores de la población más frágiles, pero que conllevan la destrucción de nuestra circunstancia. La angustia siempre naciendo en el espacio, en el paisaje, en la naturaleza.

La crisis que la Modernidad supone, ya Lukács la reconocía al contrastar la sociedad griega cerrada, que implicaba respuestas y no preguntas, con las sociedades modernas abiertas con héroes en conflicto, que viven en incertidumbre, con más preguntas que respuestas, y que han sido expulsados de la sociedad donde el destino y la providencia solucionaba todo:

“O mejor aún, el círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia trascendental de su vida, para nosotros se ha fracturado, no podemos respirar en un mundo cerrado. [...] Nuestro mundo se ha vuelto infinitamente vasto y cada rincón es más rico en bondades y peligros que el mundo griego; pero tal abundancia anula el sentido positivo -la totalidad- en que se basaba la vida en Grecia.” (Lukács, 2010:26-7)

Ciertamente, es importante aclarar que Lukács se refiere a esta diferencia para explicar la conflictividad propia de la novela moderna, pero, aun cuando *Cuentos de angustias y paisajes* es un cuentario, tal y como se ha demostrado en esta tesis, específicamente a partir de la cartografía literaria, su anudamiento en torno al espacio permite que los textos se organicen en una totalidad macrosecuencial, por lo que lo señalado por Lukács aplica de igual manera.

Asimismo, se demostró, gracias a la cartografía literaria realizada, como decía, que los cuentos siguen el sistema ferroviario del país, de extremo a extremo. Eso convierte a los personajes campesinos en seres que se encuentran en una situación precaria, de incertidumbre y de tránsito, como pudo observarse, igual que la población costarricense campesina de la época de publicación del cuentario.

Pero, adicionalmente, en el capítulo cuarto se demostró que los personajes

manifiestan angustia, y que esa angustia proviene del espacio, lo cual no es de extrañar si se piensa que el espacio los coloca en un estado de crisis. La angustia, dice Kierkegaard aparece ante la libertad, tal y como se explicó, esto es la libertad de elegir el Mal, y plantea que la angustia es propia de la vida moderna capitalista. Ello entra en consonancia con lo plateado por Lukács, que mencionábamos anteriormente, quien sostiene que el mundo moderno, al no organizarse de manera cerrada como el mundo griego, donde los dioses y el destino resolvían todo para el ser humano, es uno en conflicto, problemático, con sujetos angustiados y atormentados y, por ello, surge la novela. Los *Cuentos de angustias y paisajes* se anudan, entonces, en torno al espacio, y dicho espacio genera la angustia, tal y como sucede con la novela moderna, porque el espacio en el mundo moderno genera demasiadas incertidumbres y demasiadas preguntas sin respuesta, demasiados silencios.

Ello deriva en un elemento importantísimo que también se logró analizar en el cuentario de Salazar Herrera, y es que el síntoma de la angustia que más destaca en los cuentos es el silencio, por lo que se presenta una retórica del silencio. Efectivamente, tanto en el nivel de la enunciación y en el nivel del enunciado, tal y como se comprobó, el silencio aflora; se manifiesta en los diálogos, en las descripciones, en los actos de los personajes, y en el cuerpo del propio texto. Y es que la retórica del silencio, sin duda, se constituye en la herramienta de los excluidos, de aquellos que pierden, de los que nunca han sido escuchados, como los personajes de *Cuentos de angustias y paisajes*, viviendo y sufriendo en un bello paisaje, sus angustias provocadas por los embates de la Modernidad.

Así, además, la vigencia del texto de Salazar Herrera resulta abrumadora, más aún cuando se toma en cuenta que paralelamente a estos procesos de despojo, hoy en día se promueve una imagen integradora e idílica de nuestra sociedad y su relación con la

naturaleza. Es como si la aparente contradicción entre la crisis que experimentaban los personajes de Salazar Herrera y el estilo preciosista de la narración funcionara como una puesta en escena de la paradoja entre una problemática social que continúa aquejando a Costa Rica y el discurso ideológico dominante, el cual califica al país como el más feliz del mundo.

Según la cartografía literaria elaborada, pareciera como si Salazar Herrera nos montara con él en el tren, y desde allí, siguiendo el itinerario de la línea ferroviaria que atraviesa de este a oeste a Costa Rica, pudiéramos observar en doloroso y devastador contraste, un paisaje paradisíaco por ser bellissimo, pero que a sus habitantes les genera angustia, en tanto se ha vuelto hostil para ellos, por el tránsito, la incertidumbre, la falta de trabajo, el desarraigo, y con ello todos los problemas humanos íntimos agravados.

Y es que al fin cabe preguntarse: ¿no es eso todavía nuestro país, esa paradoja entre una naturaleza prodigiosa y un pueblo campesino que no percibe su maravilla porque le es negado? ¿No hacen eso las transnacionales?

Por ello, en esta tesis puede verse como el cuentario de Salazar Herrera se mantiene vigente, y nos sigue apelando como costarricenses, pero también como seres humanos. ¿No somos todos a veces como esos campesinos, sufriendo despojo, desarraigo, marginalidad o exclusión? ¿No hemos perdido todos alguna vez, el paraíso? Podemos responder, pero generalmente para decirlo solo encontramos silencio... una retórica del silencio, como les sucede a los personajes, como le sucede al narrador y como les sucede a los cuentos de Salazar Herrera.

BIBLIOGRAFÍA

1. ABBAGNANO, Nicola. 1966. *Diccionario de Filosofía*. 2ª edición. México: Fondo de Cultura Económica.
2. ADORNO, Theodoro. 2006. *Kierkegaard. La construcción de lo estético*, Akal: Madrid.
3. AÍNSA, Fernando. 2003. “¿Jardín del Edén o infierno verde? Naturaleza y paisaje en la novela de la selva”. En: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°29, 2003. Le paysage, v2. pp. 21-37.
4. ALVARADO INDUNI, Guillermo. 2000. *Los volcanes de Costa Rica: geología, historia, riqueza natural y su gente*. San José: EUNED.
5. ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. 2002. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.
6. AMORETTI, María. 1992. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
7. ARAUZ RAMOS, Carlos. 2018. “170 años de la fundación del cantón de Nicoya: la ciudad Precolombina.” En: *Periódico Mensaje*
<https://www.periodicomensaje.com/cantonaes/3265-170-anos-de-la-fundacion-del-canton-de-nicoya-la-ciudad-precolombina>
8. ARAYA, CÉSPEDES, Heriberto. 2016. “Pococí, primera historia: Los indios Suerre”. En: *Periódico EL Independiente*. <https://www.elindependiente.co.cr/2016/03/pococi-primer-historia-los-indios-suerre/> Recuperado: 14 de junio, 2019.
9. BAJTÍN, Mijail. 1989. "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria". *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.
10. _____. 1986. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana. Editorial de Arte y Literatura.
11. BAL, Mieke. 1998. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. 5ª edición. Madrid, Cátedra.
12. BALTODANO Román, Gabriel. 2012. “Literatura y cine: El caso costarricense”. En: http://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2579/recurso_678.pdf?sequence=1
13. BARTHES, Roland y otros. 1977. *Análisis estructural del relato*. 4ª edición. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
14. BARTHES, Roland. 1977. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. 4ª edición. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
15. _____. 1982. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Meéxico: Siglo XXI Editores.
16. _____. 1990. *La aventura semiológica*. Tr. Ramón Alcalde. 7ª reimpresión. Barcelona: Paidós.
17. _____. 1997. “Análisis estructural del relato”. En: Barthes, Rolan. 1997. *La aventura semiológica*. Tr. Ramón Alcalde. 7ª reimpresión. Barcelona: Paidós.
18. _____. 1996. *El placer del texto y Lección inaugural*. 12ª edición. México D.F.

Siglo XXI editores.

- 19.** BASTOS ZAMORA, Elba, et. al. 1998. *Los códigos de transformación en los Cuentos de angustias y paisajes de Carlos Salazar Herrera*. Tesis para aspirar al grado de Licenciadas en Literatura y Lingüística con énfasis en español. Heredia: Universidad Nacional.
- 20.** BAUDES DE MORESCU, Mercedes. 1995. *Real, simbólico e imaginario*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- 21.** BEDOYA BENÍTEZ, EDUARDO. 2019. "FLOR GARITA HERNÁNDEZ: SU CONTRIBUCIÓN A LA INVESTIGACIÓN Y A LA ANORMALIZACIÓN TOPONÍMICA." EN: *KÁÑINA, REV. ARTES Y LETRAS*, UNIV. DE COSTA RICA XLIII (3) (SETIEMBRE-DICIEMBRE) 2019: 9-18/ISSN: 2215-2636.
- 22.** BENVENISTE, Émile (1974). *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- 23.** BERISTÁIN, Helena. 2000. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª edición. México: Porrúa.
- 24.** BLACK, Jeremy. 2006. *Introducción*. En: Clark, John O. E. *Joyas de la cartografía*. Barcelona. LocTeam.
- 25.** BLOCK DE BEHAR, Lisa. 1994. Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria. México: Siglo XXI Editores.
- 26.** BOLAÑOS Esquivel, Bernardo y Guillermo González Campos. 2010. "Espacio rural e identidad nacional en los audiovisuales hechos a partir de la obra literaria de Carlos Salazar Herrera". En: *Revista Comunicación*. Vol. 19. Año 31. Num. 2. Cartago: Instituto Tecnológico de Costa Rica.
- 27.** BOLAÑOS, Silvia Elena. s/f. "Pájaros... ¿bobos?" En: Museo Nacional de Costa Rica. https://www.museocostarica.go.cr/es_cr/en-detalle/p-jaro-bobo.html?Itemid=64
Recuperado el 24 de mayo, 2019.
- 28.** BONILLA, Abelardo. 1967. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- 29.** BORDIEU, Pierre. 1992. *Las Reglas Del Arte. (Génesis y estructura del campo literario)*. Barcelona: Anagrama.
- 30.** BORGES, Jorge Luis. 2004. *La Biblioteca, símbolo y figura del universo*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- 31.** _____. 2017. *Borges Esencial*. Barcelona: Alfaguara.
- 32.** BOTEY, Ana María. 1999. "El ferrocarril al Pacífico: un ente de regulación y desarrollo en crisis permanente (1880-1972)." En: *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 25(1): 139-158.
- 33.** BRAUNSTEIN, Néstor. 1999. *Goce*. México: Siglo XXI Editores.
- 34.** BRENES, Yolanda. 1995. *La focalización en los Cuentos de angustias y paisajes*. Memoria para optar por el grado de Licenciada en Filología Española. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 35.** CAMACHO, Jorge Andrés. 1965. *La prosa artística de Carlos Salazar Herrera en Cuentos de angustias y paisajes*. Tesis para optar por el grado de Licenciado en Filología Española. San José: Universidad de Costa Rica.
- 36.** _____. 1987. *El estilo de los cuentos de Salazar Herrera. Ensayo crítico y antología*. 3ª edición. San José:
- 37.** CAMPOS LÓPEZ, Ronald. 2013. "El buey en el imaginario y la literatura costarricenses". En: *Kañina*. Vol. XXXVII Num. 1. San Pedro: Universidad de Costa Rica.

- 38.**CANÍVEZ, André. 2005. "Soren Kierkegaard". En *Historia de la Filosofía. La filosofía en el siglo XIX*. Tomo 8. México: Siglo XXI Editores.
- 39.**CARBALLO, María Elena, et al. 1993. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 40.**CARDONA PEÑA, Alfredo. 1980. "En memoria de Carlos Salazar Herrera". En: *La nación*, 23 de agosto.
- 41.**CARPENTIER, Alejo. 2003. "De lo real maravilloso americano". *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- 42.**CASTEGNARO, Marta. 1981. "Carlos Salazar Herrera". En: *La nación*. 14 de mayo.
- 43.**_____. 1991. "Un día histórico". En: *La nación*. 20 de setiembre de 1991.
- 44.**CASTRO, Alberto. 1972. "Un pintor y carpintero que además escribe cuentos." En: *La nación*, 10 de mayo.
- 45.**CHACÓN, Albino (compilador). 2007. *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: Editorial Costa Rica.
- 46.**CHACÓN, LORNA. 1994. "Carlos Salazar Herrera" En: *La República*. 18 de mayo.
- 47.**CHACÓN ECHEVERRÍA, Laura. 2012. "Encuentros y desencuentros de los cuerpos mutaciones en la transmisión sexo poder". En: *Reflexiones*. Vol. 91. Num.1. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 48.**CHANG VARGAS, Gisselle. 2010. *Toponimia de la provincia de Limón*. San José: terio de Cultura y Juventud. Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural: Imprenta Nacional,
- 49.**CHAVES QUIRÓS, Luis Gonzalo, et al. 2016. *De Jícaro a Huacal. La historia de un Jicaral hecho pueblo*. Trabajo Comunal "Pasado y Presente de las comunidades costarricenses". San José: Universidad de Costa Rica.
- 50.**CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. 1999. *Diccionario de los símbolos*. 6ª edición. Barcelona: Herder.
- 51.**Cerrone, Lucía. 2016. "El síntoma desde el psicoanálisis". Trabajo de graduación. Universidad de la República. Montevideo. En: https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_lucia_cerrone_1.pdf Fecha de consulta. 11 de setiembre, 2019.
- 52.**CLARK, John O. E. 2006. *Joyas de la cartografía*. Barcelona. LocTeam.
- 53.**CORDERO ROMERO, Humberto. 1999. *Hidronimia de la provincia de Puntarenas. Tesis de Licenciatura en Filología Española*. San José: Universidad de Costa Rica
- 54.**COROMINAS. Joan y Pascual, José. A. 1980. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- 55.**CROS, Edmond. 2003. *El sujeto cultural: Sociocrítica y Psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2ª. edición.
- 56.**DUNCAN, Quince. 1987. "Panorámica de la narrativa costarricense". En: *Revista Iberoamericana*. Vol. LIII, Num. 138-19. Ene-jun. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/index>
- 57.**DUVERRÁN, Carlos Rafael. 1979. "Notas para una reseña de la literatura costarricense". En *Letras*. Vol. 2, Num. 2. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- 58.**EL MUNDO.CR. 2017. "Cuentos de angustias y paisajes ahora está también en inglés". En: <http://www.elmundo.cr/cuentos-de-angustias-y-paisajes-ahora-esta-tambien-en-ingles/>.

Recuperado el 20 de marzo, 2017.

- 59.ETTE, Otmar. 2015. "Seminario Literatura de viajes". Cátedra Alfonso Reyes. Tecnológico de Monterrey. México.
- 60._____.
- 61.FERNÁNDEZ, Teodosio. 2017. "Jorge Luis Borges, escritor argentino" En: Borges, Jorge Luis. 2017. *Borges esencial*. Barcelona: Alfaguara.
- 62.FERNÁNDEZ CARBALLO, Rodolfo y Andrea Duarte Cordero. 2006. "Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refractación en ocho cuentos utilizados en el tercer ciclo de la educación general básica del sistema educativo costarricense en el año 2005". En: Revista Educación. Vol. 30. Num. 2. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 63.FERNÁNDEZ LOBO, Mario. 1980. "El valor editorial de los cuentos de Salazar Herrera." En: La nación, 6 de setiembre.
- 64.FERNÁNDEZ MORENO, César (coord. e intro.). 1996. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- 65.FERRATER Mora, José. 1975. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- 66.FERRERO, Luis. 1980. "Una verdad en escorzo". En: *La nación*, 20 de setiembre de 1991.
- 67.FISCHER, Gustave-Nicole. 1981. *La psychosociologie de l'espace*. París: Presses Universitaires de France.
- 68.FONSECA, Ariel. 2015. "¿Por qué Escazú se conoce como la "Ciudad de las Brujas"?" En: <https://conozcaescazu.com/nuestro-canton/por-que-escazu-se-conoce-como-la-ciudad-de-las-brujas-4657/> Consultado el 13 de mayo, 2019.
- 69.FOUCAULT, Michelle. 1973. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Bracelona: Editorial Anagrama.
- 70._____. 2008. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- 71._____. 1993 "¿Qué es la Ilustración?". En: Revista de Filosofía. N° 7. Universidad de Murcia.
- 72.FREUD, Sigmund. 2004. "Inhibición, síntoma y angustia". En *Obras completas*. Tomo 20. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 73._____. 2004. "El malestar en la cultura". En *Obras completas*. Tomo 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 74._____. 2003. "Lo ominoso" En *Obras completas*. Tomo 17. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 75._____. 2004. "Más allá del principio del placer." En *Obras completas*. Tomo 18. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 76._____.2010. "Construcciones en el análisis". En *Obras Completas*, Tomo 23. Buenos Aires, Amorrortu. p 255-270
- 77._____. 2004. "23ª conferencia. Los caminos de la formación del síntoma".
- 78.FROMM, Erich. 2012. *El lenguaje olvidado: Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*. (ebook) Madrid: Paidós.
- 79.GALEANO, Eduardo. 1998. *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.

- 80.** GARCÍA GÓMEZ, Sofía 2018. "Del texto literario al mapa digital." En: *Revista de Humanidades Digitales*. Madrid: UNED.
- 81.** GARITA HERNÁNDEZ, FLOR. 1993. "TOPONIMIA INDÍGENA DE LA PROVINCIA DE GUANACASTE, COSTA RICA". EN: FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA. XXVII(2):157-176. San José: Universidad de Costa Rica.
- 82.** _____. 2001. "TOPONIMIA INDÍGENA DE LA PROVINCIA DE PUNTARENAS, COSTA RICA". EN: FILOLOGÍA Y LINGÜÍSTICA. XXIV(2):177-206. SAN JOSÉ: UNIVERSIDAD DE COSTA RICA.
- 83.** GEERTZ, CLIFFORD. 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona. Editorial Gedisa.
- 84.** GENETTE, Gérard. 1974. "Fronteras del relato". En: Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. 4ª edición. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- 85.** GUIER, Ivette. 2007. "Isla de Chira: santuario o reducto agónico de la cerámica precolombina". En: *Herencia*. Vol. 20 (1 y 2). p. 73-81.
- 86.** GULLÓN, Ricardo. 1980. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch, editor.
- 87.** HAMON, Philippe. 1972. "Qu'est-ce qu'une description?". *Poétique* 2.
- 88.** HARLEY, J.B. 2005. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 89.** HERRERA ÁVILA, Tatiana. 2005. "El incesante canto del Grillo (Duelo y angustia en Salazar Herrera)". En: *Filología y Lingüística* Vol. XXXI. Num. extraordinario. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 90.** HEREDIA, Pablo Edmundo. s/f "Los discursos simbólicos del texto de la realidad nacional. Acerca de Haroldo Conti y Daniel Moyano" En: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-discursos-simbolicos-del-texto-de-la-realidad-nacional-acerca-de-haroldo-conti-y-daniel-moyano/html/8e53e6b0-d0e6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#PagFin
- 91.** HERNÁNDEZ VARGAS, Rosemary. 2013. "Tras las huellas del pasado. La isla de Chira. Semanario Extensionistas. San José: UNED
- 92.** HURTADO, Leopoldo. *Espacio y tiempo en el arte actual*. Buenos Aires: Losada.
- 93.** HOBBS, T. 1976. *Antología de Textos Políticos*. Madrid: Tecnos, p.54.
- 94.** INBIO. 2014. "Biodiversidad en Costa Rica". En: http://www.inbio.ac.cr/es/biod/bio_bio_diver.htm# Fecha de consulta: 26 de octubre, 2017.
- 95.** JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el postmodernismo*. Tr. Esther Pérez, Christian Ferrer, Sonia Mazzco. Comp. Horacio Tarcus. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- 96.** JARAMILLO-ANTILLÓN, ORLANDO, ET. AL 2009. "Hansen en Costa Rica: pasado, presente y futuro". En: *Acta médica costarricense*. Vol.51 n°4. San José: Oct. /Dec 2009. Recuperado el 5 de junio, 2019 de: https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0001-60022009000400008
- 97.** JIMÉNEZ, Ivonne. 1980. "En la pequeña embarcación de un cuento, la travesía de un hombre." En: *Semanario Universidad*, 18-24 de abril. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 98.** JONES LEÓN, Sonia. 2005. "El lexema "angustia" en un corpus de la literatura costarricense". En *Filología y Lingüística*. Vol. XXXI Num. 1. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 99.** JUNG, Carl Gustav. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Ediciones Paidós

Ibérica.

- 100.** KAYSER, Wolfgang. 1972. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- 101.** KIERKEGARD, Sören. 1984. *El concepto de la angustia*. Trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Barcelona: Orbis.
- 102.** KERKHOFF, Manfred. 1997. *Kairós: exploraciones ocasionadas en torno a tiempo y destiempo*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- 103.** LACAN, Jacques. 1956. *Seminario 3*. "Clase 21. Punto de almohadillado., 6 de junio de 1956." En: <http://psicopsi.com/Seminario-3-Clase-21-punto-almohadillado-6-Junio-1956>. Fecha de consulta: 6 de noviembre, 2017.
- 104.** _____. 1981. *El Seminario. Libro I: Los escritos técnicos de Freud (1953-54)*. Buenos Aires: Paidós.
- 105.** _____. 1985. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- 106.** LAPLANCHE, Jean. 1988. *La angustia: Problemáticas I*. Tr. Carmen Michelena. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 107.** LEÓN RODRÍGUEZ, Elizabeth. 2010. *Estudio de la traducción al inglés del léxico popular costarricense en textos pertenecientes al género literario realista a la luz del skopos del texto meta*. Tesis para optar por el grado de magíster profesional en la traducción inglés-español. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- 108.** LEÓN, Jorge. 2012. *Historia económica de Costa Rica en el siglo XX*. Tomo II. San José: Universidad de Costa Rica. IICE. CIHAC.
- 109.** LOTMAN, Iuri M. 1978. *Estructura del texto artístico*. Tr. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo.
- 110.** _____. 1996. *Dentro de los mundos que piensan. El Hombre. El Texto. La Semioesfera. La Historia*. Moscú: Editorial Yaziki russkoi kulturi.
- 111.** _____. 1996. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- 112.** LUKÁCS, György. 2010. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires. Ediciones Godot.
- 113.** MACAYA, Emilia. 1992. *Cuando estalla el silencio*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 114.** MARTÍNEZ, José Luis. 1996. "Unidad y diversidad" En: FERNÁNDEZ, Moreno, César. 1996. (coord. e introducc.) *América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI Editores.
- 115.** MOLINER, María. 1998. *Diccionario de uso del español*. 2ª de. Madrid: Editorial Gredos.
- 116.** MONGE, Carlos Francisco. 2010. "Sobre el poema en prosa en Costa Rica". En: *Letras*. Num. 47. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- 117.** MONTERO, Andrea y Ronny Viales. 2014. "Agriculturización" y cambios en el paisaje. El banano en el Atlántico Caribe de Costa Rica (1870-1930)". En: *HALAC*. Belo Horizonte, volumen III, número 2, mar-ago 2014, p. 310-338.
- 118.** MONTERO MADRIGAL, Jorge. 1980. "Había una vez un hacedor de cuentos." En: *La nación*. 3 de agosto.
- 119.** MORETTI, Franco. 1999. *Atlas de la novela europea 1800-1900*. México: Siglo

XXI Editores.

- 120.** MOSÈS, Stéphane. 1997. *El ángel de la historia*. Rosenzweig, Benjami, Scholem. Madrid: Cátedra.
- 121.** MUNICIPALIDAD DE CÓBANO. EN: <http://municobano.go.cr/historia-del-distrito.html> Recuperado, el 15 de junio, 2019.
- 122.** MUNICIPALIDAD DE CURRIDABAT. EN: <http://www.curridabat.go.cr/resena-historica/> Recuperado, el 15 de junio, 2019.
- 123.** MUNICIPALIDAD DE DESAMPARADOS. EN: <https://www.desamparados.go.cr/es/el-canton/distritos/distrito-7-patarra>. Recuperado, el 15 de junio, 2019.
- 124.** MUNICIPALIDAD DE DOTA. EN: HTTP://DOTA.GO.CR/MUNET/?PAGE_ID=78. RECUPERADO EL 17 DE MAYO, 2019.
- 125.** MURILLO, Carmen. 1995. *Identidades de hierro y humo: la construcción del ferrocarril al Atlántico 1870-1890*. San José: Editorial Porvenir
- 126.** MUÑOZ, Fabio. 1982. "Carlos Salazar Herrera, narración y sentimiento". En: *Contrapunto*.
- 127.** ORTEGA Y GASSET, José. (1957). "Meditaciones del Quijote" En: *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Alianza Editorial - Revista de Occidente 1983.
- 128.** OVARES, Flora. 2006. "Cuentos de angustias y paisajes: pluma y pincel" En: *La nación.com*. <http://www.nacion.com/ancora/2006/septiembre/03/ancora4.html>. Fecha de consulta: 12 de setiembre, 2006.
- 129.** _____. 2006. "Los linderos de la pasión" En *Hipertexto*. 3 Invierno 2006. <http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Ovares.pdf> Fecha de consulta: 14:11 12/09/2006. p.47-55.
- 130.** OVARES, Flora y Margarita Rojas. 1995. *100 años de literatura costarricense*. San José: Ediciones Farben.
- 131.** PABÓN S. de Urbina, José M. 1990. *Diccionario manual griego-español*. 17ª edición. Barcelona: Biblogarf-Vox.
- 132.** PALAESTRA LATINA, bajo la dirección del R. P. José María Mir. 1990. *Diccionario latino-español español-latino*. 19ª edición. Barcelona: Biblograf-Vox.
- 133.** PARRET, Herman. 1995. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires. Edicial
- 134.** _____. 1995. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires. Edicial
- 135.** Peláez Melagón, J. Enrique. 2015. "La cartografía como texto y herramienta de modelización del mundo". En: *Astrolabio. Nueva Época. N°15*. CIECS. Universidad Nacional de Córdoba.
- 136.** PERALDO ROJAS, Geovanny, et al. 1998. "La deslizable historia del ferrocarril al Caribe de Costa Rica". En: *Anuario de Estudios Centroamericanos*. Año/vol. 24, núm. 002. San José: Universidad de Costa Rica.
- 137.** PERALTA, Manuel María de. 2010. *Apuntes Para Un Libro Sobre Los Aborígenes de Costa Rica*. Kessinger Publishing, LLC.
- 138.** PÉREZ MIGUEL, Rafael. 2007. *El cuento en Costa Rica (La historia y el texto)*. Heredia: EUNA.

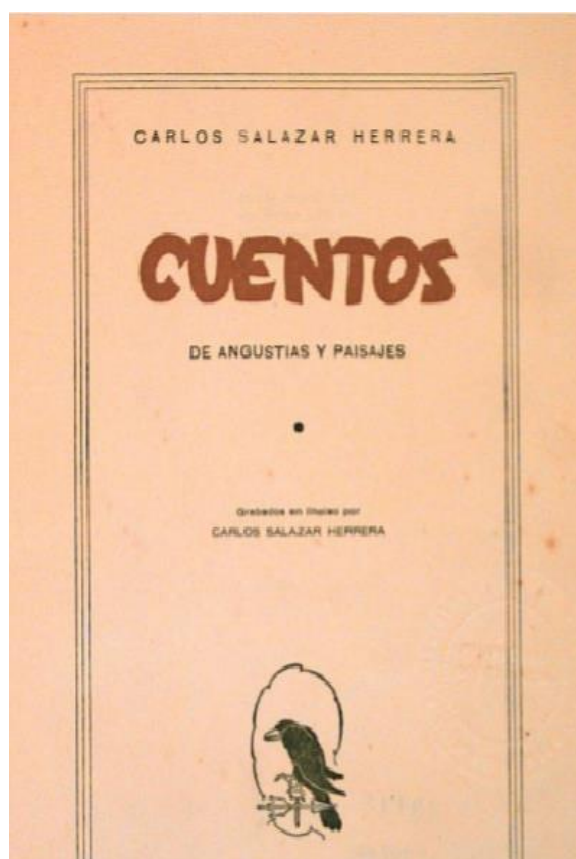
- 139.** PICADO, María Rosa. 1969. "El estilo de los cuentos de Salazar Herrera". En: *Revista de la Universidad de Costa Rica*. San Pedro. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 140.** PICADO, Manuel. 1979. "Función, espacio y símbolos en cuentos de Salazar Herrera". En: *Repertorio Americano*. VIII.
- 141.** PIERCE, Charles S. 2012. "¿Qué es un signo?" En: *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Ed. de Nathan Houser y Christian Kloesel. Tr. Darin McNabb. México: Fondo de Cultura Económica.
- 142.** PIMENTEL, Luz Aurora. 2001. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI Editores.
- 143.** PORTUGUEZ, Elizabeth De Bolaños. 1964. *El cuento en Costa Rica*. San José: Librería e Imprenta Atenea.
- 144.** PRIETO, Emilia. 1948. "Con Salazar Herrera". En: *Repertorio Americano*. Tomo XL, III. N^o 1044. San José.
- 145.** PRIETO, Gonzalo. 2018. "¿Es más grande Canadá que Estados Unidos?" En: <https://www.geografiainfinita.com/2018/12/es-mas-grande-canada-o-estados-unidos/> Recuperado: 28 de mayo, 2019.
- 146.** QUESADA, Álvaro. 2002. *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 147.** _____. 2008. *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- 148.** QUESADA, Miguel Ángel. 2006. "Toponimia indígena de Costa Rica". En: *Filología y Lingüística*. XXXII (2), 203-259. San José: Editorial UCR.
- 149.** RAISZ, Erwin 1985. *Cartografía general* (séptima edición). Barcelona: Omega.
- 150.** REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22^a edición. Madrid: Espasa Calpe.
- 151.** REDES DE LA PENÍNSULA. 2014. En: <http://www.redesdelapeninsula.com/34-la-peninsula/de-paseo/34-isla-chira>. Recuperado: 8 de julio, 2019.
- 152.** REVISTA HIPERTEXTO: <http://www.panam.edu/dept/modlang/hipertexto.htm> del Department of Modern Languages and Literature de la University of Texas-Pan American.
- 153.** RIVERA ARAYA, Pedro. s/f. Relatos, historias y facetas de la zona de los Santos, San Marcos de Tarrazú. En: http://www.patrimonio.go.cr/patrimonio/inmaterial/certamen_tradiciones_costarricenses/tarrazu_dota%20y%20leon%20cortes/tradiciones_relatos_historias_zona_santos.aspx
- 154.** ROBLES, Ivonne. 1983. *La pluralidad discursiva y el universo homogéneo de El llano en llamas*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Filología Española. San José: Universidad de Costa Rica.
- 155.** RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Olga Marta. 2008. "El miedo: rasgo identitario en Cuentos de Angustias y Paisajes, de Carlos Salazar Herrera, y Urbanoscopio, de Fernando Contreras" En: *Káñina*. Vol 31. Num. 2. San Pedro: Universidad de Costa Rica.
- 156.** SALAZAR HERRERA, Carlos. 1990. *Cuentos de angustias y paisajes*. San José: Editorial El bongo.
- 157.** SALINAS, Pedro. 1961. *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona.

Seix Barral.

- 158.** SANABRIA, Carolina. 2012. "La referencialidad a la Nación en la cinematografía costarricense del siglo XXI. Apreciaciones críticas." En: *Revista Comunicación*. Vol. 20. Año 32. Num. 2. Cartago: Instituto Tecnológico de Costa Rica.
- 159.** SÁNCHEZ-NOGUERA, Celeste. 2012. "Entre historias y culebras: más que una bahía (Bahía Culebra, Guanacaste, Costa Rica)" En: *Revista Biología Tropical*. Vol. 60. Supp. 2. San José: Universidad de Costa Rica
- 160.** SELDES, Ricardo. 2004. "La angustia y la certeza". Jornadas anuales de la EOL. EN: <http://www.revistavirtualia.com/articulos/633/jornadas-anuales-de-la-eol/la-angustia-y-la-certeza>
- 161.** TALERO, Aníbal. "Uso del punto, los puntos suspensivos y los signos de interrogación y exclamación". EN: <http://leo.uniandes.edu.co/images/Guias/usodelpuntoyotros.pdf>. Fecha de consulta: 17 de setiembre, 2019.
- 162.** TALLY T., Robert Jr. 2012. "Sobre la cartografía literaria". En: <https://cuadrivio.net/sobre-la-cartografia-literaria/>. Recuperado el 03/05/2018.
- 163.** TAMAYO VARGAS, Augusto. 1996. "Interpretaciones de América Latina". EN: Fernández Moreno, César (coord. e intro.). 1996. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- 164.** TODOROV, Tzvetan. 1975. *Poética*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- 165.** UGALDE, Delliah. 2016. "De verdad hubo brujas en Escazú". En: <https://conozcaescazu.com/nuestro-canton/de-verdad-hubo-brujas-en-escazu-5611/> Recuperado el 15 de junio, 2019
- 166.** USLAR PIETRI, Arturo. 1986. "Realismo mágico". En: *Godos, insurgentes y visionarios*. Barcelona: Seix Barral, p.133-140.
- 167.** VALDEPERAS, Jorge. 1979. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- 168.** VALLEJO, Américo. 1980. *Vocabulario lacaniano*. Buenos Aires: Helguero Editores.
- 169.** VARELA Marcos, Jesús. 2007. La cartografía histórica. En: Dialnet-LaCartografiaHistorica-2768271.pdf
- 170.** VICENT, Manuel. 2010. "Paul Gauguin: Solo hay que atreverse". En: El país. https://elpais.com/diario/2010/10/30/babelia/1288397573_850215.html Recuperado 28 de mayo, 2019.
- 171.** VINCENCI, Moisés. 1948. "Cuentos por Carlos Salazar Herrera". En: *Repertorio Americano*. Tomo XL, III. N° 1044. San José
- 172.** VIÑAS PIQUER, David. 2002. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- 173.** WILLIAMS, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- 174.** ZAVALA, Iris. 1991. *La postmodernidad y Mijail Bajtín: Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.
- 175.** ZUBIAURRE, María Teresa. 2000. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de cultura económica.

ANEXOS

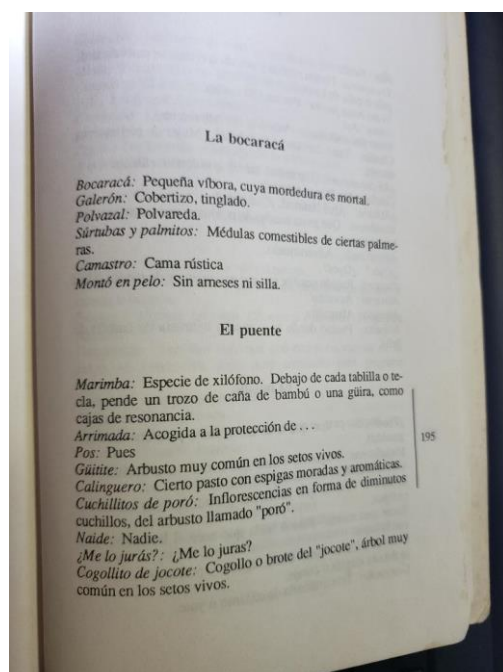
1. Portada Edición príncipe. 1949.

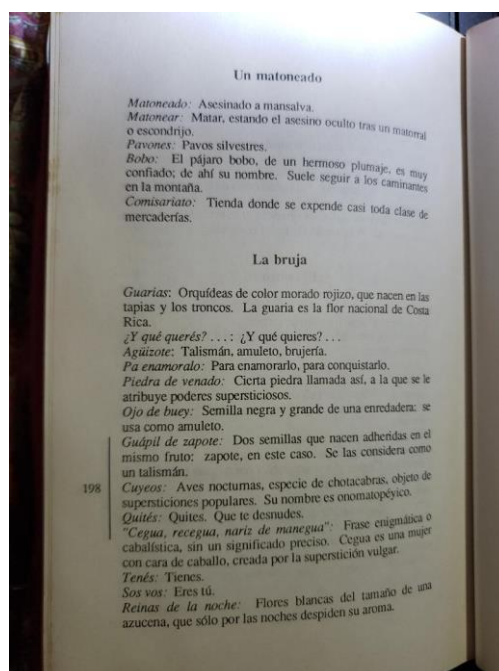
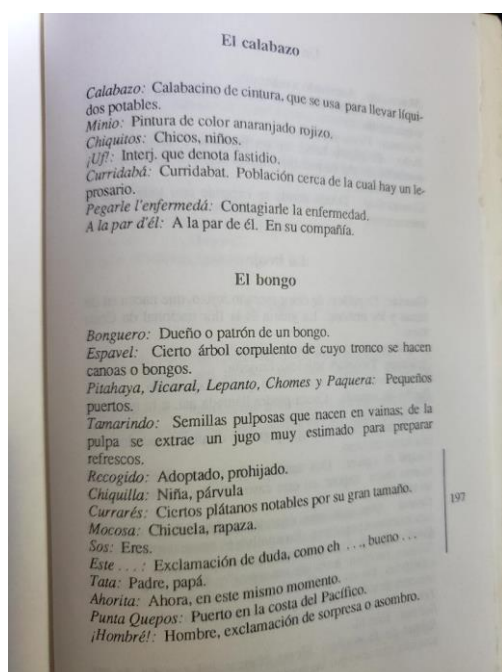


2. Índice edición príncipe. 1947.

INDICE	
	Pág. No.
EL BONGO	13
UN MATONEADO	19
LA BRUJA	27
EL GRILLO	31
EL BESO	35
UN GRITO	41
LA VENTANA	47
LA DULZAINA	51
EL MESTIZO	55
LOS COLORES	59
EL BOTERO	65
LA SEQUÍA	69
EL TEMPORAL	75
EL ESTERO	79
EL CURANDERO	83
LA TRENZA	89
EL CHOLO	93
LA SACA	99
LA MONTAÑA	103
LAS HORAS	107
EL CAMINO	111
EL CHILAMATE	115
UNA NOCHE	121

3. Glosario de la edición de 1990. Editorial El bongo.





El grillo

Jicaros: Cientos árboles. Güiras o calabaceros.
Tamarindos: Árboles de amplia copa, oriundos de las regiones cálidas.
Tabanco: Desván en donde suelen dormir los indios.
¡Cho!: Interj. equivalente a ¡Bah! Es procedente de Nicaragua.
Troja: Troj.
Cerchas: Cimbras, armadura.
Juera: Fuera. Quizás está afuera.
¡Hora sí! . . . : ¡Ahora sí! . . .
Cañfin: Petróleo, queroseno.

El beso

Barbudos: Pequeños peces de río, de exquisito sabor.
Chira: Espata del plátano, de color rojizo y forma de corazón.
Caajiniquiles: Semillas del árbol cuajiniquil, las cuales están envueltas en una pulpa muy blanca, dulce y aterciopelada.

Un grito

Cilampas: Lloviznas heladas con fuerte viento.
¡Upel!: Interj. como ¡Hola!, ¡Ah de la casa!
Barba de viejo: Especie de lana, festones colgantes o fibras blancuzcas que crecen en los árboles.

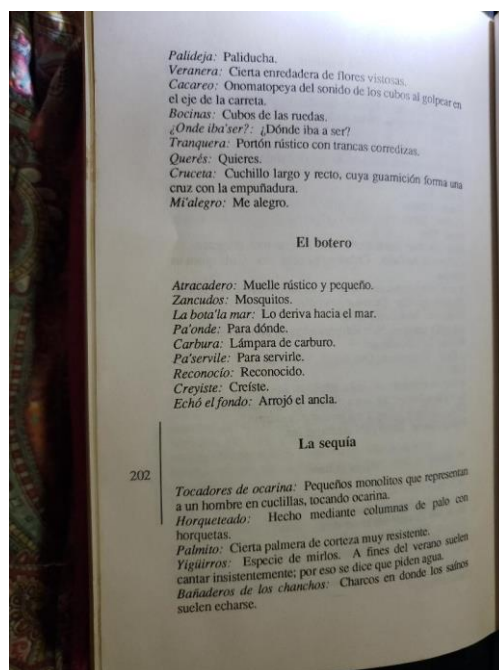
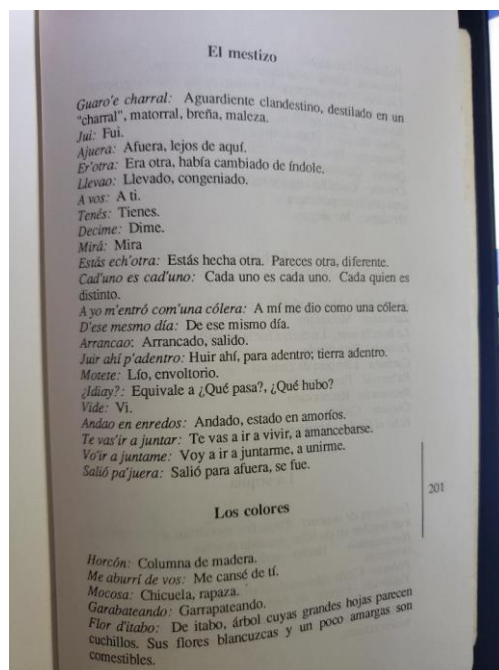
La ventana

Santalucías: Hierbas que invaden los potreros, de flores violáceas y con un delicado perfume.

Tinaja: Vasija de barro cocido, esférica, de unos cuarenta centímetros de diámetro.
Tinamastes: Tres piedras que constituyen el fogón de la cocina, sobre las cuales se colocan las cacerolas.
Caldero: Vasija con pico y asa. Cuando el agua empieza a hervir en ella, produce un sonido y se dice que está cantando.
San Antonio guatemalteco: Imagen tallada en madera de este santo. La imagerie guatemalteca es muy apreciada en Costa Rica.
Culitos: Cabitos, fragmentos de velas.
¿Qué querés?: ¿Qué quieres?, ¿Qué deseas?

La dulzaina

Dulzaina: Pequeño instrumento músico de viento. "Armónica".
Chirimía: Instrumento músico. Aquí está usado en forma despreciativa.
Gamonal: Patrono rico e influyente.
Ña: Doña.
Marimbas: Especie de xilófonos.
Caracol: Soplando un caracol grande, se obtiene un poderoso sonido de cuerno que sirve para llamar al ganado.
Volteala: De "voltear", talar.
Molida: Producto de la molienda de caña de azúcar.
Ronda: Desmonte o tala, para evitar que el fuego se extienda.
Pailas: Vasijas de cobre, muy grandes, para hervir la miel de caña.
Tapas de dulce: Azúcar moreno, compacto, en forma de conos truncados.
L'escritura: La escritura. Documento que otorga una sociedad.



Bejucos de agua: Bejucos en cuyo interior hay agua potable.
Picada: Atajo abierto en la montaña.
Montigordo: Especie de jaguar, de talla mucho menor.

El temporal

Cedros machos: Cedros que a veces alcanzan gran altura.
Palmitos: Ciertas altas palmeras.
Maní, Burlo: Árboles de la vertiente del Atlántico.
Congo: Mono aullador.
Tabanco: Desván donde se duerme.
Meclados: Desgreñados, con las ramazones desordenadas.
Bresa: Tabaco para masticar.
Combo trasero: Loma o colina que está detrás de algo.
Chicharra: Cigarra.
Zopilote: Aura, gallinazo. Ave del orden de la rapaces, de plumaje negro.
Línea: Se llama "la línea" a la vía férrea.
Paca: Planta cuyas raíces son comestibles.
¡Qué vaina! ¡Qué contrariedad!

El estero

Guayacán: Arbol cuya madera es sumamente dura.
Mangle: Arbol cuya madera se usa como leña y de su corteza se obtiene una tintura para teñir cueros.
¿No te cansás d'estar de vago?: ¿No te fastidias de permanecer inactivo?
Panga: Pequeña embarcación de tablas, desprovista de quilla.
Chachacas: Cierta género de ostiones comestibles.
Calabazo: Calabacino de cintura, de color castaño.
Dejámelas: Déjamela, no me la quites.
Vos sos muy suertero: Tú eres muy afortunado.

203

Molinete: Especie de torno que gira horizontalmente, sobre cuyo cilindro se tienden las redes o chinchorros para que sequen.
Pa' que me le lleve un recaó: Para que le lleve un rocaído.

El curandero

¡Upe! Interj. como ¡Hola!, ¡Ah de la casa!
Dentre: Entre, pase adelante.
Estaca: Dolor, cólico, punzada.
Le yerve el pecho: Hierve. Tiene como un hervor en los bronquios.
Dende: Desde.
Nomasito: No más, muy cerca.
Di'onde convencelo: De donde. Cómo convencerlo para que desista.
¡Idiay? Entonces, en tal caso, y ahora bien.
Guápiles: Mellizas.
Las siete yerbas: Hierbas medicinales que calentadas se usan para hacer inhalaciones.
Ahi ajuera: Ahí afuera.
Voyir: Voy a ir.
Trer: Traer.
Cobija: Manta, frazada. Nuestros campesinos las prefieren de color rojo: las consideran más calientes.
Mirá: Mira, escucha.
Mesma: Misma; esta misma noche.
The mandao a llamar: Te he mandado a llamar.

204

La trenza

Pintones: Que empiezan a madurar, a desarrollarse.
¡Diantres! ¡Diantrel!, ¡Demonio!
Mocosa: Rapaza, granuja, chiclea.

